DIE RAUMBEHANDLUNG IN DER OBERDEUTSCHEN UND NIEDERLÄNDISCHEN TAFELMALEREI DER ERSTEN HÄLFTE DES XV. JAHRHUNDERTS.

EINE STILGESCHICHTLICHE STUDIE

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER UNIVERSITÄT BASEL VORGELEGT

VON

VICTOR WALLERSTEIN

AUS PRAG

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

STRASSBURG

DRUCK VON J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

1909.

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Prof. Dr. P. Ganz und Prof. Dr. D. Burckhardt.

Basel, 1. Juli 1908.

Prof. Dr. F. Sommer
Dekan.

Die Arbeit erschien auch erweitert und mit 20 Lichtdrucktafeln versehen als Heft 119 der «Studien zur Deutschen Kunstgeschichte» Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) Straßburg.

FRAU HELEN VON GOLDBERG

IN DANKBARKEIT GEWIDMET.

Ich habe das Thema auf Anregung des Herrn Prof. Ganz in Basel als Dissertation in Angriff genommen, und es nun erweitert in Buchform gebracht. Wertvolle Gesichtspunkte verdanke ich hauptsächlich den Arbeiten Max Dvořaks in den Jahrbüchern des Allerhöchsten Kaiserhauses und Hildebrands Problem der Form. Für das Kapitel, das sich mit der niederländischen Kunst befaßt, war mir Volls altniederländische Malerei und Kerns Untersuchung über die Linear-Perspektive der Gebr. van Eyck von wesentlicher Bedeutung.

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Vorrede

Einleitung 1

Erster Teil:

Das Erbe des XIV. Jahrhunderts. Lucas Moser, Hans Multscher . . 9

Der junge Naturalismus 49

Konrad Witz.

Zweiter Teil:

Die Raumbehandlung in den Niederlanden.

Schluß.

EINLEITUNG.

Die Raumbehandlung hängt mit der Geschichte der Kunst eng zusammen; sie ist ein spezifisches Merkmal ihrer Entwicklungsetappen, denn sie leuchtet hinab in die Tiefen ihrer psychologischen Vorbedingungen. Mit den großen Einschnitten in der Geschichte der Menschheit verrücken sich auch die obersten Prinzipien der Kunst. Die morgenländisch-asiatische Weltherrschaft, das große griechisch-römische Zeitalter und die christlich-abendländische Weltanschauung könnten alle durch eine besondere Auffassung unseres Problems charakterisiert werden, denn im letzten Grunde offenbart sich hier das Verhältnis von Individuum und Weltall.

Ueber die Beziehungen der griechischen Philosophie zum Orient bestehen keinerlei unwiderlegte Meinungen, dennoch werden von den meisten Forschern Brücken angenommen, die die alte Welt mit der neuen geistig verbinden. Auch in ihrer Kunst scheinen die Griechen an orientalische Vorbilder anzuknüpfen und so lange mit dieser Tradition zu arbeiten, bis die Beobachtung perspektivischer Phaenomene in unserem Sinne bei ihnen beginnt. Ueber die Entwickelung der Raumanschauung bei den Griechen lassen sich kurz gefaßte Resultate noch nicht geben, denn sie scheint sich nicht so übersichtlich vollzogen zu haben, wie es einer säuberlichen Darstellung angenehm wäre. Als die Beobachtung perspektivischer Phaenomene bei ihnen einsetzt, besaßen sie schon diejenige Form, um das Dreidimensionale in die Fläche zu übertragen, die sie wohl vom Orient her direkt oder indirekt aufgenommen hatten:

die senkrechte und seitliche Staffelung oder wie man sie auch anders nennt, die vertikale und horizontale Projektion[1]; das Hintereinander der Dinge wurde in ein Uebereinander oder Nebeneinander gewandelt. Mit dieser Konvention scheint sich später ein Verfahren zu verbinden, das in die gleichwertige Anordnng der senkrechten oder seitlichen Staffelung eine gewisse Abstufung bringt, indem die Körper in ein Verhältnis zu einander und zu einem mehr oder weniger festen Blickpunkt in Beziehung gebracht werden. Dieser Blickpunkt war zuerst kein optischer, das Zusammenstellen eines Bildganzen geschah nicht in Rücksicht auf ein Subjekt und dessen optische Bedürfnisse außerhalb, sondern das «Gedankenbild»[2] war für die Anordnung und Größenverhältnisse bestimmend. Der König, der einem Wagenrennen beiwohnt[3], wird im Zirkus hoch oben und durch Größe alles dominierend dargestellt, das Uebrige verkleinert sich, je tiefer es unter die Hauptperson zu stehen kommt, bei welcher Gelegenheit auch die Würde der Personen durch entsprechende Größe angedeutet wird. Oder ein Grenzturm soll erstürmt werden[3]; im Blickpunkt der Szene stehen die unten anrückenden Belagerer, und umgekehrt wie im vorhergehenden Beispiel wird alles, was sich von diesen nach der Höhe zu entfernt, immer kleiner, so daß endlich die Verteidiger an den Zinnen des Turmes winzig erscheinen. Oft mochte es kommen, daß der geistige Blickpunkt der Erzählung mit dem geometrischen Mittelpunkt des Bildes zusammenfiel. Sollte z. B. vor König Pharao die ganze Szene der Traumdeutung angeordnet werden[4]; so mußte, zufolge dem oben besprochenen Verfahren, alles was weiter nach vorne dem Beschauer zu sich nähert immer kleiner werden. So geben die Traumdeuter in diesem Bilde als kleinste Rückenfiguren dem Ganzen nach vorne einen Abschluß. Fassen wir diese Situation aus unserer heutigen Betrachtungsgewohnheit auf, so erscheint diese Form der Dar-

---

[1] Vgl. darüber O. Wulff, Kunstwissensch. Beiträge, A. Schmarsow gewidmet, Leipzig 1907.

[2] O. Wulff, a. a. O., p. 16.

[3] Abgebildet bei Wulff, a. a. O., p. 13 ff.

[4] Abgebildet bei Wulff, a. a. O., p. 1.

stellung der unsrigen entgegengesetzt, und stellen wir statt des Königs einen idealen Beschauer ins Bild, so ergibt sich jenes Verfahren, das die umgekehrte Perspektive genannt wird. Die umgekehrte Perspektive geht also grundsätzlich ebenso folgerichtig vor, wie unsere Zentralperspektive, nur im entgegengesetzten Sinne.

Das zusammengesetzte Verfahren der vertikalen und seitlichen Staffelung mit der umgekehrten Perspektive scheint sich bis in die hellenistische Reliefkunst erhalten zu haben, wenigstens findet es sich in frühchristlichen Werken des 5. und 6. Jahrhunderts, die deutlich in Anlehnung an hellenistische Vorbilder entstanden sind[1]. «Von Giotto ist die umgekehrte Perspektive aus ihrer Erstarrung wieder zu neuem Leben erweckt worden, mit demselben unwiderstehlichen Zwang zur Einfühlung, der die alten byzantinischen Denkmäler beherrscht[2].» So wie Euclid und Vitruv die gebräuchlichen Grundsätze durch ihre Lehren nicht zu verdrängen im Stande waren, so treffen wir auch noch, nachdem die von Brunelleschi aufgestellten Gesetze in Italien Eingang gefunden hatten, wie atavistische Erscheinungen, die umgekehrte Perspektive. In Deutschland, wo der Boden für wissenschaftliche Grundlagen am wenigsten vorbereitet war, zeigen sich ihre Spuren noch zu Beginn des 15. Jahrhunderts.

In den Bestrebungen um eine wissenschaftlich begründete Raumdarstellung waren die Griechen und Römer weit genug gegangen, man könnte sagen sie haben den Raum völlig erobert, wenn ihr eigenes, also das antike Raumgefühl als maßgeblich angesehen wird. Man tritt heute der Anschauung entgegen, die die Griechen und Römer als vollendete Konstrukteure hinstellt und versucht zu erweisen, daß ihre Lehrmeister Euclid und Vitruv weder das Gesetz vom gemeinsamen Fluchtpunkt, noch das von der Distanz kannten[3]. Statt eines einzigen optischen Punktes, an den gleichsam die ganze Darstellungswelt dem

---

[1] H. v. d. Gabelentz, Die mittelalterliche Plastik Venedigs, Leipzig 1903, p. 148.

[2] O. Wulff, a. a. O., p. 24.

[3] Felix Witting, Von Kunst und Christentum, Straßburg 1903, p. 92.

christlichen Raumgefühl nach gehängt wird, nahm man eine Linie an, die irgendwo im Bilde parallel zur Bildebene errichtet, alle Fluchtlinien der übrigen Ebenen aufnahm. So rechnete man mit einer Fluchtaxe, nicht aber mit einem Fluchtpunkt. In unserem Sinne also bemeisterten Vitruv und Euclid die Gesetze der Perspektive nicht vollkommen.

Die ganze abendländische Kunst muß die Griechen als ihre Lehrmeister ansehen; Assyrer, Aegypter und andere Völker des Orients liegen so weit hinter uns, daß wir ihr Vermächtnis nur noch als Kuriosum bestaunen. Die griechische Kunst wurde für uns das klassische Vorbild, weil wir Wahlverwandtschaft mit ihr fühlten[1]. So wie unser gesamtes Denken ohne die griechische Philosophie heute unmöglich wäre, so ist auch unsere Kunst aus der griechischen erwachsen. Der Anschluß an sie ist zuerst ein ganz enger, plötzlich verliert sich ihr Einfluß scheinbar, aber in der Erinnerung sind die Vorbilder nie gänzlich geschwunden[2]; das Aufnahmevermögen mußte nur wieder jene Höhe erreichen, die zur Uebernahme vollkommener Vorbilder nötig war, bis endlich der Zeitpunkt eintrat, in welchem auch diese durch Eigenes nicht nur ersetzt, sondern überholt wurden.

Die von Alhazen um 1000 nach Christus ins Arabische übertragenen Lehren Euclids wurden von Vitellio gegen 1300 Lateinisch herausgegeben und zeigen bei Alberti und Lionardo noch eine starke Nachwirkung[3]. Erst Brunelleschi hat in unserem Sinne die Fragen der Perspektive völlig gelöst, indem er sowohl das Gesetz vom gemeinsamen Fluchtpunkt, als auch das von der Distanz aufstellt. Damit war diese Theorie mit einem Schlage für Italien erobert. Es ist merkwürdig wie

[1] Die künstlerische Produktion jener Völker, die sich an die Griechen nicht anschließen, ging in ihrer Entwickelung andere Bahnen. Die Japaner z. B. brachten es zu einer hohen Kunstblüte auf Grund einer Tradition, die von den Vorbedingungen, Bedürfnissen, daher auch den Resultaten der Antike nichts weiß. Der orientalische Standpunkt hat sich dort erhalten und auch später nur unwesentlich geändert. (C. Glaser, Monatshefte für Kunstwissenschaft I, 5.)

[2] Vgl. dazu Dvorak, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. Jahrb. d. Kunstsammlg. d. allerh. Kaiserh., 1903.

[3] Kern, Grundzüge der linearperspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyk uud ihrer Schule, Leipzig 1904.

lange dagegen jene hochwichtige Errungenschaft die nordischen Völker unberührt ließ. Die Niederländer bemächtigten sich ihrer vollkommen mit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, während für die deutsche Kunst erst Pacher und nach ihm Dürer die bis dahin schwankende Darstellungsweise überwanden und sie auf Grund bestimmter Gesetze im Sinne Brunelleschis umbildeten.

Konnten die Italiener von Anfang an in Werken byzantinischer Kunst ihre Ahnen sehen, so wurzelten die Niederländer ebenso fest in der Jahrhunderte langen Kunstübung ihrer Nachbarn: Frankreich und Burgund. Der Deutsche vermochte außer den latenten Zusammenhängen mit der ganzen abendländischen Kunst an keine direkte Tradition anzuknüpfen, und entbehrte er dadurch der Vorzüge die eine solche stets mit sich bringt, so erhielt er sich auch die unberührte Frische, eine vorurteilslose sinnliche Anschauung. Der Deutsche ist der Barbar, der langsam durch eigene Kraft die rauhe Hülle in ein edleres Kleid wandelt. Aus sich selbst mußte er die Kräfte ziehen, auf sein Auge und sein Herz war er angewiesen, die er mit ihrer ganzen unverbrauchten Macht und Wärme dem Leben und der Natur zuwandte. Diesem unmittelbaren Verkehre mit der Natur verdankt er jeden Schritt nach Vorwärts, das langsame Reifen seiner Anschauungen. Durch dieses Ringen von Stufe zu Stufe kommt allerdings eine unangenehme Härte, etwas Schwerfälliges, Unausgeglichenes in seine Kunst, das uns aber durch seine Innerlichkeit oftmals Vollkommenheit und Schönheit ersetzt und unsere Herzen gewinnt. Das Fertige bewundern wir, das Werdende müssen wir lieben.

Mit dem beginnenden 15. Jahrhundert waren die Darstellungsformen der frühchristlichen Zeit prinzipiell überwunden, war die Kunst soweit gediehen, daß man es unternehmen konnte, die Geschichten der Bibel nicht mehr andeutend[1], sondern klar und zusammenhängend wie Szenen aus dem täglichen Leben darzustellen. Das lag meistens daran, daß man gelernt hatte, zur glaubwürdigen Darstellung eines natürlichen Vorganges müsse eine geschlossene und bestimmte Räumlichkeit vorhanden sein.

---

1 Vgl. Kallab, Die tosk. Landschaftsmalerei des 14. und 15. Jahrh., Jahrb. der Kunstsamml. des allerh. Kaiserh. XXI, 1901, p. 6.

Diese Erkenntnis hat sich nicht offenbart, sondern sie entwickelte sich zugleich mit dem wachsenden Sinn für die Realität in der Darstellung und in ununterbrochenem Zusammenhang an die antike Tradition. Wir finden das ganze 15 Jahrhundert hindurch die sogenannte «kontinuierende Erzählungsform»[1], die sich nicht scheut, aufeinanderfolgende Zustände gleichzeitig vor Augen zu führen, und wir werden bis ins 15. Jahrhundert hinein die alte umgekehrte Perspektive und den hoch angenommenen Augenpunkt beobachten können. Wie sich die umgekehrte Perspektive so lange erhalten hat, versuchten wir eingangs dieses Kapitels zu erklären und ähnlich wie dort verhält es sich auch mit dem hohen Augenpunkt. Er ist noch ein Rest der alten senkrechten Staffelung mit Beobachtungen vor der Natur verquickt, nach welchen von einem höher gelegenen Standort die Dinge wirklich übereinander geschichtet, und die vor uns sich ausbreitende Ebene ansteigend erscheinen[2]. Nicht mit einem Male, sondern nur allmählich ist das Sehen nach unseren heutigen optischen Gesetzen Gewohnheit geworden. Der scharfe Naturalismus hat erst nur fragmentarisch im Bilde Eingang gefunden, indem er ein aufmerksam betrachtetes und richtig erfaßtes Stück in das schematische Netz der älteren Darstellungsform einfügt und dadurch wenigstens für dieses Tiefe erobert, gleichsam ein Loch in die Mauer schlägt, bis sich mit der Zeit das ganze Bildfeld einem einzigen Blickpunkt unterordnet und einen einheitlichen Raumzusammenhang entstehen läßt.

Mit der unbewußt innewohnenden Tradition war zwar einem allgemeinen Entwickelungsgang der Weg vorgeschrieben, aber nur langsam reifte die einzelne Persönlichkeit, wurde aus der reinen kindlichen Freude am Darstellungsvermögen, ein bewußter künstlerischer Schaffensprozeß. Die Ansprüche die man an sein Werk setzte wuchsen nur allmählich, und rein künstlerische Zwecke kamen erst auf, als sich die naiven Erzählungskünste ausgesprochen hatten. Eine Entwickelung, wie sie in andern Kunstzentren Schritt um Schritt zu beobachten ist, läßt sich für die oberdeutsche Malerei nur zeigen, wenn man sich entschließt mit größeren Zeiträumen zu rechnen, und syste-

[1] Siehe Wickhoff, Die Wiener Genesis, Wien 1895, p. 8.
[2] Siehe Wulff, a. a. O., p. 6.

matische Netze wie die folgenden können nur nachträglich und nicht aus fortlaufenden Erscheinungen einer Reihe gewonnen werden. Es ist ein steter Wechsel des Zufalls.

Zu Anfang unserer Periode ist der ganze Bildinhalt in die Bildfläche[1] wie an eine Glasscheibe gedrängt und die Entwickelungsstufen werden durch jenen Grad gekennzeichnet, in welchem sich Teil um Teil von hier loslöst um für unsere Vorstellung in die Tiefe zu rücken. In der Bildfläche sprechen sich aber auch weiterhin die rein schmückenden Tendenzen des Malers aus und wir können hier einzelne Stadien auseinanderhalten.

1) Der Bildinhalt ist symetrisch, gebunden verteilt; gebunden durch die Abmessungen der Fläche und fast geometrische Figuren bildend.

2) Die Figuren sind frei verteilt; die Erzählung ist maßgebend und das Streben die Fläche angemessen zu füllen. Der horror vacui.

3) Rhytmisch, verschleiert symetrisch; Eigengesetze bedingen die Komposition und bestimmte Wirkungsabsichten; das Resultat: malerische Spannung.

Je weiter man sich in der Darstellung dem Wirklichkeitsbilde zu nähern bestrebt war, desto mehr hatte man darauf zu sehen, daß der Eindruck des Vielfältigen erweckt werde, den dieses hervorruft. Das ist, wie wir sahen, möglich durch eine weniger übersichtliche Verteilung in der Fläche, und da man nun im zentralperspektivischen Sinne zu sehen anfing, auch durch Häufung der Gegenstände nach der Tiefe. Um dies folgerichtig durchzuführen, hätte man mit den betreffenden Gesetzen vertraut sein müssen. Die naive Kunst hilft sich auch ohne diese weiter, indem sie vorerst andeutet was sie sagen möchte. Und so können wir auch da Stufen festhalten. Wir sagten, von der Bildfläche löst sich Teil um Teil los, um für unser Empfinden in die Tiefe zu rücken und zwar in folgenden Etappen:

1) Die teppichartige Anordnung. Sie fällt mit der reinen Flächenbehandlung zusammen. Die Anzahl der Figuren ist begrenzt, leicht übersichtlich, und die einzelne Gestalt meist ganz faßbar. Ein Hintereinander gibt es nicht.

---

[1] Der Ausdruck im Sinne Albertis gebraucht: Die Bildfläche stellt einen senkrechten Schnitt durch den Sehstrahlenkegel des Beschauers dar.

2) Die lineare Ueberschneidung. Die Figuren stehen immer noch in einer Schicht, aber ein Hintereinander ist bereits angedeutet durch Vorragen einzelner Teile, wie Fahnen, Lanzen, Helmspitzen etc. ohne daß entfernter Gedachtes kleiner gebildet würde.

3) Die willkürliche Verkleinerung; das vom Beschauer entfernter Gedachte wird kleiner gebildet, die Ueberschneidung ist noch die Hauptsache, da die Verkleinerung nicht kontinuierlich, sondern entweder übertrieben oder ungenügend ist, daher ungenaue Anhaltspunkte zur Orientierung bietet.

4) Das perspektivische Abhängigkeitsverhältnis; die Körper verkleinern sich entsprechend dem Sehstrahlenkegel des Beschauers.

Hand in Hand mit diesen verschiedenen Lösungen geht je nach der Persönlichkeit des Malers die Modellierung nach Licht und Schatten, da nur leise anklingend, dort ganz im Vordergrunde stehend.

Wir möchten nicht behaupten, daß wir mit dem frühesten Tafelbilde gleichzeitig vor dem frühesten Zustand einer Raumwiedergabe stehen, das macht schon der oben angedeutete Entwickelungsweg klar. Wo und wann immer ein Vorgang zur Darstellung gebracht wurde, mußte auf irgend eine Weise auch das Raumproblem gestreift werden, und wir sahen schon in frühchristlicher Zeit Lösungen, die als vollkommen, d. h. als entsprechend ihrer Zeit bezeichnet werden dürfen. Wir haben also nur die Phase festzustellen, in die gerade unser Zeitabschnitt fällt und diese gleichsam willkürlich zum Ausgangspunkte der Entwickelung zu nehmen.

Der Gang dieser Entwickelung war in dem Zeitraum mit dem wir uns zu beschäftigen haben, so stockend, weil das Fertige, die Frucht harter Arbeit nicht wieder aufgenommen und eingefügt wurde. Durch das Fehlen dieser Succession im engeren Sinne hatte man den Vorteil, ungehindert der eigenen Persönlichkeit folgen zu können, den Nachteil aber, daß dieser nun auch die Schulung rein technischer Art ganz überlassen war. Dadurch kommt es, daß sie nicht auf jener allgemeinen Höhe steht, die auch bei Malern zweiten Ranges eine gewisse Durchschnittsgüte sichert, daß wir längst überwunden Geglaubtes wieder antreffen, aber andererseits auf Ueberraschungen im entgegengesetzten Sinne gefaßt sein müssen.

DAS ERBE DES 14. JAHRHUNDERTS.

Entsprechend dem kosmopolitischen Charakter des Mittelalters war auch die Kunst des oberdeutschen Kreises nur ein Glied der gesamten abendländischen Produktion. Gewiß bestehen Fäden, die von einem Zentrum zum andern hinüberleiten. Wir treffen an verschiedenen Orten ikonographische oder formale Aehnlichkeiten, die nicht rein zufällig sein werden. Sichere Anhaltspunkte sind uns heute wegen des verschwindend kleinen Bildermaterials nicht gegeben. So stehen wir jetzt vor vereinzelten Werken, die ohne die zugehörigen Zwischenglieder eine Welt für sich verkörpern. Wollen wir aber ein Bild dieser Zeit dennoch gewinnen, so dürfen wir uns anfangs nicht zu ängstlich an die uns vorgeschriebenen topographischen Grenzen halten, noch auch uns auf die Tafelmalerei allein beschränken; wir werden auf die Nachbargebiete der Miniatur und Glasgemälde einen Blick zu werfen haben, und Beispiele zum Vergleich nehmen, wo wir sie finden.

Nicht immer haben die einzelnen Techniken den gleichen Takt in der Entwickelung einschlagen können, jede Disziplin hat ihre eigenen Begünstigungen und Hemmnisse. Der Glasmalerei sind schon durch das zu bearbeitende Material Grenzen auferlegt. Die auseinandergehenden Tendenzen aber treten erst später deutlich hervor, während jetzt das immer noch zaghafte Eingehen auf die Natur, der primitive Charakter der Kunst des ausgehenden 14. Jahrhunderts überhaupt, einem gemeinsamen Entwickelungsgang noch nicht hinderlich wird. Auch die Illuminierkunst hatte andere Aufgaben zu

erfüllen und mit anderem Material zu rechnen, als die Tafelmalerei. Es ist unzweifelhaft, daß sich diese sehr an jene anschließt. Die Verwandtschaft äußert sich in dem vornehmlich erzählenden Charakter, die innere Veranlassung zu beiden ist die Lust am Fabulieren. Der Inhalt ist die Hauptsache und er ist es auch, der immer reicher werdend, sich zu stets feineren Abstufungen entwickelt. Deswegen ist hier mehr das Was als das Wie, das abgewogen wird. Nicht auf die exakte und bis in das Einzelne feine Ausführung kommt es in erster Reihe an, sondern die Ausführung ist rein Mittel um einen Vorgang zu verdeutlichen.

Eines der frühesten, uns bekannten Tafelbilder dürfte das aus dem Refektorium zu Bebenhausen stammende sein (jetzt im Museum von Stuttgart), das von Reber um 1350 angesetzt wird[1]. Der Maler hat hier den Versuch gemacht, die bisher streng architektonisch gefaßten Einzelfiguren in ein Bildganzes zu bringen. Maria sitzt in Salomos Thron, auf dessen Stufen weibliche Gestalten, Personifikationen ihrer Tugenden, stehen. So sehr sich aber der Meister bemüht, den inhaltlichen Zusammenschluß auch bildlich herausbringen, er konnte doch den tektonischen Aufbau nicht überwinden. Jede Figur wird in einen Rahmen gestellt, für sich abgeschlossen, wodurch sie dem Ganzen nur wie ein Bauglied dient. Die Ausführung ist zum größten Teil zeichnerisch ornamental, nur in den Stufen und den Gewandpartien tritt das Gefühl für Körperlichkeit deutlicher zutage. Dem entsprechend ist auch nur an diesen Stellen eine Tiefenwirkung angedeutet, während die Figuren rein symmetrisch verteilt sind und in eine Fläche zu liegen kommen.

Um das Typische dieser Darstellungsweise besonders hervorzuheben, sei auf die parallele Erscheinung in der Glasmalerei Bezug genommen. Bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts finden sich auch hier vorzüglich in Architekturen gefaßte Einzelgestalten, höchstens mit der Beigabe einer zu ihren Füßen knieenden, überklein gebildeten Stifterfigur. Nur selten kommen

[1] Sitzungsberichte der Königl. bayr. Akad. 1895, p. 355. Abgebildet im Kat. der Gemäldesammlung von Stuttgart 1907, Nr. 95 a.

Schilderungen ganzer Passionsszenen vor, aber auch da bildet der Rahmen die Hauptsache und die Gruppen gehören keinem bestimmten Raum an, sondern sind gleichsam vor einen idealen Hintergrund gestellt[1]. Erst mit der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts wird die Erzählung ausführlicher und lebendiger dadurch, daß besonders schlagende Momente aus der Wirklichkeit in der Darstellung Eingang finden[2]. Noch begnügt man sich mit dem Allernotwendigsten, mit dem, was für die Szene geradezu bezeichnend ist und selbst das Wenige, was von Baulichkeiten oder anderen Raumandeutungen, wie Thronstufen etc., verwendet wird, ist seiner Größe und Wichtigkeit nach, nicht im richtigen Verhältnis zum Bildganzen. Ein der Wirklichkeit entsprechender Zusammenhang von Figur und Umgebung wird nicht angestrebt. Die Tore werden gerade nur so groß gebildet, wie es die Figuren nötig haben, um in den Bogen stehen zu können; sie bleiben der feste Rahmen, der jetzt nur im Sinne einer reiferen und lebendigeren Anschauung der Wirklichkeit entnommen wird. In Wahrheit also hat sich die Art der Darstellung nur graduell von der früheren Stufe entfernt, was um so klarer wird, wenn wir Werke des 15. Jahrhunderts daneben halten.

Ist es bisher hauptsächlich auf eine farbenprächtige und dabei ruhige Füllung der großen durchscheinenden Flächen angekommen, und hat man diese größtenteils durch statuarische Einzelfiguren zu erreichen gesucht, die gleichwertig mit der Umrahmung leidenschaftslos als Dekoration gedacht waren, so ergreift man mit dem 15. Jahrhundert gern hier die Gelegenheit, alles das zu erzählen, was man durch den Mangel an Flächen und die geringe Erleuchtung im Innern des Gebäudes nicht anbringen konnte. So beginnt jetzt die früher streng geometrich geteilte Fläche sich um einer laufenden Erzählung willen zusammenzuschließen, und die Anordnung der Breite nach weicht allmählich der Anordnung nach der Tiefe; der ganze verfügbare Raum wird Schauplatz, und nur die Fensterkreuze bieten dem Künstler

---

[1] Vgl. Bruck, Die elsäss. Glasmalerei vom Beginn des 12. bis zu Ende des 18. Jahrhdts., Taf. 4 u. 15.

[2] Bruck, a. a. O., Taf. 31.

eine mehr oder weniger willkommene Trennung der einzelnen Szenen (z. B. Thann, Münster, Schlettstadt, St. Georg). So vollzieht sich der Ausgleich im Sinne einer dem Naturalismus entsprechenden Darstellung gleichsam von außen nach innen. Erst werden die Architekturen immer mehr der Wirklichkeit nach gebildet, während den Szenen selbst noch ihr idealer Hintergrund verbleibt und nur langsam reift ihnen die Darstellung von Innenräumen nach, indem sie denselben Weg einschlägt, den wir in der Tafelmalerei beobachten werden.

Kehren wir zu unserer Bebenhausener Altartafel zurück, so müssen wir noch die Konstruktion des Stufenbauwerkes an sich hervorheben, weil hier das Schema der umgekehrten Perspektive angewendet wird.

Auf welche Stufe unser Werk mit dem wir die Reihe beginnen, absolut genommen, zu stehen kommt, können wir nur durch Vergleich mit Arbeiten aus derselben Zeit in einem anderen Kunstgebiet ermitteln. Wenn wir hierzu ein gesticktes Antependium beiziehen, so hat dies seinen Grund erstens darin, daß wir es datieren und vermutungsweise auch der Herkunft nach bestimmen können, dann aber — das sei gleich vorweggenommen — weil wir hier ein exquisites Kunstwerk in jeder Richtung vor uns haben. Wir meinen ein Antependium vom Jahre 1359 aus dem Kloster Königsfelden[1], das jetzt im Museum zu Bern aufbewahrt wird[2]. (Taf. I.) Dargestellt sind in einer fortlaufenden Reihe sieben Szenen aus dem Leben Christi: der Oelberg, Christus vor Pilatus, die Kreuztragung, der Kruzifixus, die Himmelfahrt Christi, die Krönung Mariä und Christus in der Glorie. Jede dieser Darstellungen ist überdeckt durch einen reichgegliederten fünfeckigen Baldachin, dessen herabhängende Teile gotische Spitzbogen bilden und wird von der nächsten getrennnt durch ein schlankes, fein differenziertes Türmchen. Die Ausführung ist Seidenstickerei auf Goldgewebe. Daß das Werk einer glänzenden Reihe ähnlicher Schöpfungen angehören muß, erkennt

[1] Siehe Stammler, Der Paramentenschatz im histor. Museum zu Bern in Wort und Bild. Bern 1895, p. 64.

[2] Ich verdanke den Hinweis hierauf Herrn Dr. v. Meyenburg, Assistent an der öffentl. Kunstsammlung in Basel.

man aus der hohen Stufe, die es künstlerisch einnimmt, aus der rein technischen Tüchtigkeit, die sich darin ausspricht. Die Raumkonstruktionen sind mit einer Virtuosität behandelt, die darauf schließen läßt, daß die Arbeit nicht nur eines einzigen Meisters, sondern einer ganzen Epoche vorangegangen sein muß. Wenn wir noch die entwickelte Formenwiedergabe in der Architektur in Betracht ziehen, dazu den hohen Rang der Sticktechnik, so dürfte für die Herkunft Frankreich oder Burgund ohne weiteres vorgeschlagen werden. Außerdem ist der Stifter ein österreichischer Herzog und es wäre nicht das erste Stück, das für die Beziehungen der beiden Länder Zeugenschaft ablegte.

Die sehr interessanten stilistischen Eigenschaften müssen hier übergangen werden. Was die Raumbehandlung betrifft, setzt uns schon die Fülle der diesbezüglichen Motive in Erstaunen und erst recht deren Durchführung. Man muß gestehen, der Meister dieser Vorzeichnung ist der Aufgabe der Raumschilderung nicht aus dem Wege gegangen, hat sich auch nicht mit einer schematischen Lösung begnügt. Die ganze Komposition ist voll von Phantasie, und der Erfindungsreichtum des Künstlers ließ ihn die Motive stetig wechseln, zu mindest aber von einer anderen Seite her zeigen. Wenn wir es auch nicht direkt mit Innenräumen zu tun haben, so ist doch durch den Baldachin und die Grenztürmchen deutlich erkennbar, daß die einzelnen Gruppen räumlich zusammengeschlossen werden sollten. Auch die Bodenlinie ist durch eine Art Podium markiert, auf dem sich erst die ganze Szene aufbaut. In einigen Fällen sind Landschaften angedeutet, in anderen nur die zur Handlung wichtigsten Versatzstücke. Einige Szenen endlich stehen, obwohl Dach und Standpunkt fixiert sind, vor einem idealen Hintergrund. So können wir sagen, jeder Vorgang ist in eine feste Form gebracht und auf einen geschlossenen Schauplatz zusammengezogen, in dessen Darstellung eine Einheitlichkeit waltet, die wir in oberdeutschen Werken vergeblich suchen werden. Die horizontale Fläche und was sich über dieser erhebt, ist in Aufsicht, d. h. von einem hohen Augenpunkte aus dargestellt, so die Landschaft, die Füße der Figuren und die Versatzstücke, was sich dagegen über dem Kopf des Malers

abspielt, das wird uns in richtiger Untersicht vorgeführt. Eine Mittelstellung gilt für die menschlichen Gestalten, die als Silhouetten aus der Blickhöhe des Beschauers betrachtet wurden. An den Türmchen kann man den Wechsel des Augenpunktes deutlich sehen. Trotzdem hier an den Linien das parallelperspektivische Verfahren angewendet wird, wechselt die Richtung der Fluchtlinien mit der Augenhöhe, aber sie wechselt einheitlich. Besondere Aufmerksamkeit schenkte der Meister den Baldachinen, deren Grundriß immer ein Fünfeck ist, das einmal mit einer Breitseite, nächstens mit zwei zusammenstoßenden Kanten uns gegenüber steht. Gemäß der Untersicht ist auch ein Teil der Innenseite als Balkendecke vor uns entwickelt und auch hier ist die Zeichnung nicht siebenmal dieselbe, sondern sie variiert in vier Arten. Die Linien dieser Decken sind alle nach einem System konstruiert und zwar sowohl was die Fluchtlinie anlangt, als auch das Näherungsverfahren betreffend. Ob mathematisch genau berechnet wurde, kommt hier nicht in Frage, denn die Illusion wird, noch unterstützt durch die folgerichtige Schattengebung, voll erreicht. Die Landschaft ist immer ein Spätling der Kunst, so können wir auch hier sehen, daß die Felsenbildung nur angedeutet ist, die Bäume vollends mehr geometrischen Flachornamenten und Palmettenzeichnungen als natürlichen Gewächsen ähnlich sind. Beachtenswert für uns ist noch in der ersten Darstellung der schlafende Jünger, dessen Kopf allein durch den Scheitel, also in voller linearer Verkürzung wiedergegeben ist; der Heiligenschein wurde tiefer gerückt, damit die hinten sitzende Gestalt nicht verdeckt werde. Schon durch dieses eine Motiv scheint uns genügend darauf hingewiesen, daß unser Künstler sich auch der Ueberschneidung zu bedienen wußte, auf welches Mittel wir in folgendem ausführlicher zurückkommen werden.

Blicken wir nun auf unsere Bebenhausener Altartafel, so fühlen wir gleich den Abstand zwischen dieser und dem eben besprochenen Werke. Nicht nur persönliche Vorzüge der Meister kommen da in Anrechnung, sondern es ist die Stufe der allgemeinen künstlerischen Kultur, die für den Charakter des Werkes den Ausschlag gibt. Die Bebenhausener Tafel ist wie alle deutsche Kunst dieser Zeit Provinzkunst, was dem

kosmopolitischen Zusammenhang nicht widerspricht. Das Milieu hält eher zurück als daß es fördert und jedes Wort seiner künstlerischen Sprache muß erkämpft werden. Daß man dann gegenüber dem weltstädtischen Glanze und einer hohen künstlerischen Blüte zurückstehen muß, ist natürlich. Den Vorsprung, den die französische Arbeit vor der oberdeutschen hat, sehen wir hauptsächlich in der konzentrischen Fassung des Bildinhalts. Die zurückgebliebenen und schematischen Formen der Landschaft, die verschieden hoch angenommenen Augenpunkte, sind zeitlich bedingt und überholen die Bebenhausener Altartafel nicht nur deshalb, weil dort noch die umgekehrte Perspektive angewendet wird — das könnte auch auf lokale Tradition zurückzuführen sein —, sondern durch die Einheitlichkeit, die systematische Stetigkeit, die hier waltet und die wir in der oberdeutschen Kunst noch über ein volles Jahrhundert lang vermissen werden.

Ein zweites frühes Werk besitzt die Stuttgarter Galerie im Altarbild von Mühlhausen a. N.[1], das wohl um 1385 anzusetzen sein dürfte, schon aus dem Erbauungsdatum 1380 der Vituskirche in Mühlhausen zu schließen, für die es gestiftet war. Das Werk trägt deutlich den Stilcharakter der böhmischen Schule und ist auch, zumal seine Stifter Bürger von Prag waren, sicher dahin zu rechnen, weshalb es eigentlich aus dem Rahmen unserer Arbeit fällt. Da die Prager Schule jedoch sowohl ihrer Art nach, keinen autochtonen Charakter besitzt, wie auch in ihren Einflüssen durch ihre Verbreitung bis heute noch nicht genügend erforscht ist, soll dieses Werk hier erwähnt werden, da es ja selbst von weit hergebracht, zum Muster und Lehrobjekt hätte werden können. Gerade im Gegensatz zu den folgenden Tafeln muß beiläufig hervorgehoben werden, daß hier die Komposition nach rein architektonischen Gesetzen strengstens beibehalten ist und nirgends frisches Erfassen einer natürlichen Zuständlichkeit durchblicken läßt. Die reine Idealität des Raumes ist nur durch die Andeutungen von Architektur und Landschaft in Form von Postamenten ge-

---

[1] Abgebildet im Katal. der Gemäldesammlung von Stuttgart 1907. Nr. 94.

brochen. Die derbknochigen, breitschultrigen, schmalhüftigen Gestalten sind durchaus als statuarische Figuren behandelt.

Erst mit den Münchener Drusianabildern (Taf. 2 u. 3) des Nationalmuseums[1] treten wir in die Entwickelung der oberdeutschen Raummalerei ein. Bei noch ganz altertümlicher Auffassung finden wir für die Darstellung einer bestimmten Oertlichkeit sehr viel Sinn. Geschildert wird auf der einen Tafel der Kruzifixus, auf der zweiten die Erweckung der Drusiana. Der Kruzifixus steht in nächtlicher Landschaft von warmer tiefgrüner Farbe und zu seinen beiden Seiten die übermächtigen Gestalten der Gottesmutter und Johannis. So wenig sicher auch die Ausdrucksmittel des Malers für seelische Zustände waren, so kann man sich doch der Stimmung tiefen Schmerzes nicht verschließen. Schon durch das Maßhalten in der Zahl der Motive, durch das Ausschalten alles Ueberflüssigen, liegt eine ergreifende Ruhe über dem Bilde. Man versteht die trauererfüllte Gebärde Mariä auch ohne die dicken Tränen, ebenso wie den bangen sich sehnenden Blick Johannis, der gleichsam seinen ganzen Körper nach oben zieht zum Gekreuzigten. Außer in den sich zusammenkrallenden Händen ist das Leiden Christi kaum angedeutet, aber in dem Schwung des Körpers, in dem Zusammenfassen der starken Bewegung zu einer harmonischen Linie liegt der ganze verhaltene Schmerz. Es geht ein feines, rhythmisch und seelisch belebtes Neigen und Heben der Linien durch dieses Bild, das in der Landschaft ausklingt und hier uns besonders interessieren muß, weil es gleichzeitig den Raumeindruck vermittelt. Der Vordergrund mit den Figuren ist in primitiver Weise durch aufgeworfene Erdschollen abgegrenzt, dahinter erst dehnt sich die Landschaft in die Tiefe, angedeutet durch weite ansteigende Flächen, dazwischen sich ein Weg immer schmaler werdend hindurch windet. Am Horizont erheben sich die Silhouetten einiger Baumkronen, die in zarter Weise und Abstufung behandelt sind. Mit denselben Mitteln wird später oftmals schematisch gearbeitet, aber hier sind es eben nicht nur diese greifbaren Momente, welche das Wesentliche des Natur- und Raumeindrucks ausmachen, man

[1] Neuer Kat. der Gemälde des Bayer. Nationalmuseums, Nr. 2 u. 3.

fühlt, daß hier ein Verhältnis zur Natur vorhanden ist und daß dem Maler daran gelegen war, es zur Anschauung zu bringen.

Das beweist am besten die zweite Darstellung der Auferweckung der Drusiana, die dem Inhalt entsprechend völlig anders wirkt. Auf einer Bahre, in schon halbaufgerichteter Haltung sieht man Drusiana, zu beiden Seiten zwischen den Tragbalken die Träger, die das eben vollbrachte Wunder mit einigen Zuschauern staunend besprechen. Hinter der Bahre steht Johannes, mit aufgehobener Rechten das Wunder vollbringend. Eine Lebendigkeit, ja Gesprächigkeit empfinden wir hier; neun Hände sieht man agieren. Schon die Zahl der Motive ist bezeichnend. War es durch den Gegenstand in der vorigen Darstellung möglich, die Figuren teppichartig neben einander zu stellen, so verlangte der Inhalt hier Gruppen von mehreren Personen und die Handlung deren Aktionsfähigkeit. Da hatte sich der Maler mit dem Raumproblem noch eingehender zu befassen, auch wenn er von der Architekturdarstellung, die er in das Bild einführte, abgesehen hätte. Er konnte nicht mehr alles rein im Umriß geben, sondern er mußte ein Hintereinander bewirken, ein Hintereinander von Figur zu Figur, von Bewegung zu Bewegung. Die Ueberschneidung in ganz primitiver Art mußte helfen. Das Bahrtuch ist uns zunächst gedacht. Es rückt die Bahre um eine Schicht tiefer. Die äußeren Tragbalken überschneiden die Beine der Träger und vermitteln so deren Position. Die Bahre selbst schiebt die Gestalt der Drusiana weiter ins Bild und diese wieder soll uns sagen, wo Johannes zu stehen kommt. Ebenso erhalten die beiden übrigen Figuren ihre Plätze zugewiesen. Auch in den Aktionen, die sich hier meistens in den Händen äußern, ist die Ueberschneidung nur einfach angewendet. Ein volles Freistellen und Abgrenzen eines Körpers, so daß wir ihn gleichsam mit einer Glasglocke überdeckt denken können, ist hier noch nicht durchgeführt.

Die Art von Raumschichtung durch Ueberschneidung hat einen gewissen Grad von Deutlichkeit für sich, besonders was die Orientierung des Einzelmotivs betrifft, aber sie vermittelt uns keinen kontinuierlichen Raumzusammenhang. Es wird uns zweifellos, in welcher Reihenfolge der Tiefe des Schauplatzes

nach die einzelnen Körper im Bilde gedacht sind, aber die hierdurch notwendige Raumtiefe selbst, wird nicht erreicht. So können wir die Absicht des Malers das Bild in Schichten zu teilen, deutlich erkennen; aber da die Figuren nicht gleichzeitig auch in einem abhängigen Größenverhältnis unter einander stehen, bleiben sie nichtsdestoweniger an der Oberfläche des Bildes. Entsprechend dieser Raumauffassung sind die Gebäude behandelt, die eine Seite des Hintergrundes füllen. Es ist ein Kirchenkomplex von einer Mauer umgeben. Im Vordergrund ein durch Zinnen gekröntes Tor, unter welches zwei Figuren zu stehen kommen. So wie bis 1400 bei Darstellung eines Innenraumes niemals auf Wiedergabe der Außenansicht verzichtet wird[1], so entspricht die Darstellung unseres Komplexes denselben Prinzipien, nur in umgekehrter Richtung: man wollte einen geschlossenen Kirchenbezirk geben, konnte es sich aber nicht versagen, auch dessen Inneres vor unseren Augen zu entwickeln. Man war noch nicht zu der weisen Beschränkung gelangt, von Allem nur so viel wiederzugeben, wie man von einem einzigen Punkte aus sehen kann. Man nimmt den Augenpunkt im allgemeinen so hoch an, daß er für den größten Teil der Darstellung die Aufsicht gibt und erhält so jene Seite der Dinge, die die größte Deutlichkeit und Ausführlichkeit zuläßt. Für die Menschendarstellung bleibt die normale Augenhöhe maßgebend und die gewünschte erschöpfende Schilderung wird durch seitliche Wendung der Figuren erreicht. Wir werden hierfür in folgendem weitere Beweise erbringen können. So ist der Augenpunkt für jedes Motiv verschieden hoch angenommen, aber nicht etwa bewußt, sondern aus dem oben angedeuteten Bestreben. Wie wenig logisch zu Werke gegangen wurde, sehen wir aus den Maßen des Tores, das ebenso hoch gebildet erscheint wie die Figuren. Willkürliche Andeutungen einer perspektivischen Verkürzung sind nicht zu übersehen, gehen aber über den Zeitstil nicht hinaus. Suchen wir nach Vorbildern für diese Art der Darstellung, so werden wir schon durch den Mangel an Tafelbildern auf die Buchmalerei hingewiesen. Und tatsächlich finden sich in Chroniken und Handschriften prinzipiell dieselben Archi-

[1] Kautsch, Studien z. Kunstgesch. I. 3 b. 42.

tekturschilderungen. Ich nenne hier als Beispiel nur eine Darstellung der Toggenburger Bibel[1] wo wir Wall und Mauer einer Burg, die Wächter vor den Toren, aber auch alles sehen können, was sich im Innern der Höfe, sogar in den Sälen und Treppenhäusern abspielt. Die Art der Auffasung ist so typisch, daß man von weiteren Beispielen absehen kann.

Bei der sonst nicht gerade realistischen Schärfe der Naturwiedergabe fällt uns die Behandlung der Details auf. Die Maserung, die Astansätze sind am Kruzifix und an der Bahre mit großer Liebe verzeichnet. Wir bemerken dieses Moment deshalb, weil hier der naive Naturalismus, den wir auch weiterhin immer finden werden, vorgebildet scheint. Hier liegt der Angelpunkt, von dem aus die Oberdeutschen sich Stück um Stück der neuen Kunst eroberten.

Die Bilder dürften ihrem Stilcharakter nach um 1390 anzusetzen sein, was sich im Wurf der Gewänder, der Behandlung der Köpfe und Körper, in der Disposition endlich erkennen läßt. Die Provenienz der Tafeln ist sicher zu bestimmen: sie kommen aus dem Augustinerkloster in München, was auf rein bayerische Kunst, vielleicht sogar Münchener Arbeit schließen läßt[2].

Von den diesen Tafeln zeitlich zunächst stehenden, seien weiter eine Folge von 6 Passionsdarstellungen genannt, die aus der Nähe von Bregenz mit dem Legat Professor Bachs in das Georgianum zu München gekommen sind[3]. Die Bilder bieten historisch ungemein wertvolle Stützpunkte für die so spärlich durch Werke vertretene Malerei aus der Bodenseegegend im 15. Jahrhundert. Die kürzlich vorgenommene, oben zitierte Untersuchung erspart es uns, auf eine genaue Beschreibung eingehen zu müssen. Körperbehandlung, Faltenwurf, Typen bieten uns nichts Neues; wir treffen in gleichzeitigen Werken

---

[1] J. Springer, Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsamml., Bd. XI, und Zemp, Die Schweizer. Bilderchroniken, Zürich 1897, p. 180.

[2] Nach einer mündlichen Mitteilung des Herausgebers des Katalogs, während Semper sie von Salzburg herleiten will (vgl. Semper, Oberbayr. Archiv 1896, p. 460).

[3] Die Serie, bisher kaum bekannt, wurde erst kürzlich im Münchener Jahrb. 1907 von H. Braune publiziert.

Mittel- und Nieder-Deutschlands Paralleles. Um aber das Charakteristische für die oberdeutsche Eigenart zu finden, ist es nötig, auf die Raumbehandlung näher einzugehen und sie mit der in Werken anderer Kunstgebiete zu vergleichen.

Glücklicherweise besitzen wir ein bezeichnetes und datiertes Werk, Konrads von Soest[1] vom Jahre 1404 in der Pfarrkirche zu Wildungen und ob hier dieselben Szenen geschildert werden oder nicht, man erkennt auf den ersten Blick die völlig andere Disposition. Was der Wildunger Altar vor den Bildern des Georgianums voraus hat, ist der edlere Gliederbau, die elegante Haltung der Figuren. Indessen wie unklar, gedrängt und verworren ist die Gruppierung der Szenen, im Vergleiche zu dem, was uns die Münchener Tafeln in dieser Richtung bieten. Und da kommen wir zu den besonderen Fähigkeiten der Oberdeutschen. Konrad von Soest gibt im eigentlichen Sinne keinen Innenraum, sondern nur andeutende Fragmente, die an sich ohne Bedeutung, der Darstellung nur als Hintergrund dienen. Der Akzent liegt entschieden auf den Figuren, die auch die Maaße der Tafeln voll einnehmen. Dadurch ergibt sich das unnatürliche Verhältnis der Größe nach und die Fülle bis zur Unübersichtlichkeit in der Breite. Der Bregenzer Maler kann seine Bilder schon von vorneherein viel klarer disponieren, weil er die Gebäude reichlich doppelt so hoch annimmt wie seine Figuren. Es ergibt sich hieraus eine Weiträumigkeit, die der Komposition zu gute kommt. Aber auch der Breite und Tiefe nach ist alles locker gruppiert, und wenn man auch nicht von Kompositionsrhythmus sprechen kann, so hat das Auge doch Gelegenheit, sich von Person zu Person zu wenden und so der Erzählung in angenehmer Weise zu folgen.

Für die Gruftgebäude der Grablegung und Auferstehung können wir ikonografisch nichts Aehnliches aufbringen, was aber die übrigen Baulichkeiten betrifft, so stehen wir wenigstens bei einigen von ihnen vor dem Problem des fremden Einflusses. Es begegnen uns Reminiscenzen aus französischen Miniaturen, die wir im Verlaufe der weiteren Untersuchung öfters zu kon-

---

[1] Abgebildet bei Schmitz, Die mittelalterl. Malerei von Soest, Münster 1906.

statieren haben werden. Um die Frage einer Abhängigkeit direkt beantworten zu können, wäre es nötig, das ganze Material an deutschen und französischen Handschriften in Rücksicht zu ziehen, was diesmal außerhalb unserer Aufgabe liegt, doch sollten die Hinweise derart wenigstens nicht verschwiegen werden. Der Zusammenhang so entlegener Kunstgebiete scheint uns in dieser Zeit enger, als er bisher angenommen werden konnte, nicht etwa in dem Sinne eines direkten Einflusses von Maler zu Maler, aber es häufen sich die Anhaltspunkte immer mehr für allgemeine Schemata, die sowohl in Italien, in Frankreich und bei uns im Schwange waren. So finden sich Vorstufen für die vorliegenden Bregenzer Architekturen in der Szene der Handwaschung eines Gebetbuches «la Passion de notre Seigneur»[1]. Wohl sind dort die einzelnen Architekturteile zu einander unrichtig orientiert, noch massig und mit den Beigaben realistischer Bauformen (wie Ecktürmchen, Fialen, Dachfenster) dem Innenraum derart übergeordnet, daß sie mehr die handelnden Figurengruppen zusammenfassen, als ein Interieur entwickeln, in welchem wir einen Vorgang beobachten können, während bei unsern Bildern gerade das Schlagende in der ausführlichen Darstellung eines luftigen Innenraumes liegt. Dem Zeitstil entsprechend ist zwar von der Außenseite des Gebäudes nicht abgesehen, aber das Gewicht liegt in zwei von den Tafeln ganz entschieden auf der Vorführung eines abgeschlossenen Schauplatzes; die Architekturen sinken herab zu einrahmenden Linien. Was ihre Konstruktion betrifft, haben wir es nicht mit Systemen zu tun, wie bei Broederlam in Dijon, noch mit einem freien Spiel der Linien wie in der Schule Giottos. Die Zeichnung ist nach Gefühl und nicht konsequent vorgenommen, wodurch Einiges (wie der Tronhimmel über Herodes) gut gelungen ist, Anderes (wie das Waschbecken im Pilatusbilde) sehr altertümlich erscheint. Stellenweise finden wir sogar die umgekehrte Perspektive angewendet. Verfolgen wir einmal das Liniengerippe in allen diesen Darstellungen, so wird uns nicht eine Kombination zweimal begegnen, wir erhalten nirgends den Schlüssel, der uns die maßgebliche Regel enthüllt. Denn hier gibt es keine Regel,

[1] Münch. Staatsbibliothek cod. gall. 22.

Alles ist vom Zufall abhängig und nur der starke Wirklichkeitssinn und der noch kosmopolitisch gebundene Stil machen aus vielen Einzelbeobachtungen ein Ganzes.

Wenn wir auch für die perspektivische Linienkonstruktion kein System feststellen können, so ist doch durchgehend die Tendenz des Malers ersichtlich, durch Schrägstellung zur Bildebene nicht nur die Tiefe des Raumes anzudeuten sondern gleichzeitig eine gewisse malerische Anordnung hervorzurufen. Noch in den Drusianabildern herrscht das frontale Prinzip. Alles zieht an uns vorüber wie eine wandelnde Tapete. Hier sehen wir in naiver Weise von dieser Auffassung abweichen. In allen den Darstellungen ist gleichsam dasselbe Rezept angewendet, indem Gebäude, Tronstufen, Sarkophage über Eck gestellt werden[1].

Auch der Augenpunkt ist für die Bodenlinie und alles zu ihr parallel Stehende im allgemeinen einheitlich und zwar hoch angenommen. So sind die Tronstufen in den vier Gerichtsszenen fast in ihrer vollen Tiefe sichtbar und ebenso ist der Fußboden ganz vor uns entwickelt. Die Füße sind auch noch unverkürzt und in Aufsicht gegeben, während die zugehörigen Figuren aus der Blickhöhe dargestellt werden. Durch diesen Widerspruch wird alles unsicher und gleitend nnd es fehlt nicht viel, so würde aus dem gewollten Hintereinander ein Uebereinander — also die alte senkrechte Staffelung. Das aber wird durch die Ueberschneidung der Körper verhindert. Der Ueberschneidungen bedient sich auch der Maler hauptsächlich und geht darin außerordentlich weit. Man kann annehmen, daß er gar nicht wußte, wie kühn es sei, den Nikodemus auf der Grablegung nur durch seine Schuhe und einen Mantelzipfel anzudeuten, oder Petrus bei der Verleugnung nur halb in das Bild zu stellen[2] und wie naiv eine Säule einfach wegzulassen, weil sie sonst die Figur verdeckt hätte. Der letzte Fall könnte

[1] Siehe Wölflin, Renaiss. u. Barock, p. 19.

[2] Vgl. Wölfflin, Renaissance u. Barock. 2. Aufl., München 1907, p. 19. . . . daß halbe Figuren in das Bild hineinschauen . . . das Motiv erscheint schon naiv sehr früh, verschwindet dann vor der klassischen Kunst und wird zuletzt mit Bewußtsein wieder aufgenommen.

noch etwas anderes zur Ursache haben; die Hauptfigur sollte sofort ins Auge fallen. Das konnte primitiv durch Größenunterschied erreicht werden. Bis zu einem gewissen Grade ist von diesem Mittel hier nicht ganz abgesehen, aber nicht um Gewicht auf eine oder die andere Person zu legen, sondern im Gegenteil ihre Nebensächlichkeit durch starke Verkleinerung anzudeuten. So sind die Knechte fast durchwegs zwerghaft gebildet. Die Hauptpersonen auffallend klar zu stellen, darauf war der Maler sehr bedacht und er erreichte es auch mit verhältnismäßig verschleierten Mitteln, entweder durch den erhöhten, völlig freien Standpunkt, (wie bei den Gestalten des Hohenpriesters, des Pilatus und Herodes) oder durch Isolierung. So wird Christus vor Kaiphas ganz auffallend durch zwei Figuren flankiert, vor Herodes ebenso und hier ist der Akzent noch verstärkt dadurch, daß die Säule den Körper der ganzen Länge nach überschneidet. Auf dem Geißelungsbilde endlich wird Christus von den Schergen derart in die Mitte genommen, daß wir die Knechte geradezu einen Rundtanz um ihn aufführen sehen. So unterstützt hier die Raumanordnung nicht nur die Tiefenillusion, sondern auch die Komposition dem Inhalte nach.

In der Durchführung ist unser Meister im allgemeinen schematisch. Seine Aufmerksamkeit bleibt nicht wie bei dem Maler der Drusianabilder an irgend einem Detail haften, um hier genau der Natur nachzubilden. Das tritt in der Landschaft hauptsächlich hervor, die sehr armselig, nur auf zwei von den Bildern mehr Beachtung verlangt. Und da wiederholt sie sich fast, ein Umstand, der zwar durch denselben Ort der Handlung motiviert werden könnte, wenn anderswo ebenso folgerichtig verfahren worden wäre. Sowohl auf der Grablegung, wie auf dem Auferstehungsbilde stehen im Hintergrunde zwei Bäumchen. Die beiden links sind einander fast gleich, diejenigen rechts zumindest sehr ähnlich. Man ist arm an Naturformen und versteht sie nur ohne schärferes Detail zu sehen. Die Blätter haben dieselbe Grundform und werden fast immer frontal gestellt. Noch schematischer ist der Grasboden behandelt, der uns als Feld von dekorativ geschwungenen Linien erscheint, in das sich hellere Blüten mischen. Die Blüten allein sind

charakterisiert, und als Herbstzeitlosen erkennbar. In der Darstellung der Köpfe besitzt der Meister die Fähigkeiten der Zeit: typische Formen in immer wiederkehrender Stellung. Was die Durchbildung des Details und der einzelnen Linie betrifft, so ist zu beobachten, daß nicht überall mit gleich großer Sorgfalt vorgegangen wird. Wo es sich um mehr nebensächliche Motive handelt, (Gitterfenster an den Türmen) lassen Genauigkeit und edle Ausführung im Stich. Der Hahn auf dem Kaiphasbilde, ist ein Zeichen dafür, daß es dem Maler unmöglich war, einen Körper an sich plastisch herauszuarbeiten. Dort wo perspektivische Linien nicht helfen können, liegen uns die spezivischen Fähigkeiten des Malers offen vor Augen.

Gerade die noch stark altertümlichen Momente lassen uns die Bedeutung des Meisters erkennen, wenn wir auf der anderen Seite sehen, wie kühn er Probleme aufgreift und verarbeitet, und wie das Ganze dennoch stilvoll und ausgeglichen bleibt. Hauptsächlich trägt hierzu die wunderschöne Farbe bei, die, wenn sie auch heute nicht mehr völlig erhalten ist, noch genug Anhaltspunkte für eine Berurteilung bietet. Sie hielt gewiß Alles durch ihre zarte Harmonie zusammen. Für die Charakterisierung der Lokalfarbe ist es höchst wichtig, daß sie nirgends in «glatten Flächen» aufgetragen wird, sondern eine Fülle von Nuancen besitzt, die ihren besonderen Reichtum ausmachen. Diese überraschende Fähigkeit und Veranlagung für malerische Schönheit ist der ganzen Kunst dieses Gebietes eigen. Wie sehr auch die Niederländer in anderer Richtung die Oberdeutschen überragen, hauptsächlich in der Geschlossenheit des Stiles und Tüchtigkeit in technischen Dingen, darin bleiben sie hinter ihnen zurück. Immerhin sprechen diese Werke dafür, daß bis zu den dreißiger Jahren auch die oberdeutsche Kunst so stark von der kosmopolitischen Schulung der Zeit durchsetzt war, daß man Tafeln findet, die in der Ausgeglichenheit, in der Vornehmheit der Auffassung und der Pracht des Farbenauftrags den Werken italienischer und niederländischer Kunst an die Seite gestellt werden können.

Neben diesen stark fortschrittlichen Werken gibt es solche, die sich von der streng tektonischen Auffassung des Trecento nicht entfernen wollen. Es baut sich auf Grund eines altertümlichen Kompositionsschemas eine ganze Reihe mitunter hervorragender Werke auf, die in der Raumbehandlung nicht entscheidend zum Fortschritt beitragen, vielmehr einzig in der Formen- und Farbengebung ihre Zeit bekunden. Wir möchten diese ganze Reihe mit Thode den Uebergangsstil[1] nennen, nur in einer zeitlich weiteren Fassung da sich diese Richtung unserer Meinung nach archaisch bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts nachweisen läßt, archaistisch sogar bis ins 16. Jahrhundert reicht (z. B. Bartholomäus Meister, München, Pinakothek).

Der Uebergangsstil arbeitet mit Konventionen. Farbe, Typus, Akzessorien waren Gemeingut ganzer Kreise, ja ganzer Zeiten und allgemein waren auch Komposition und Einzelfiguren. Deswegen haftet dieser ganzen Gruppe ein Grad von Internationalität an, der zwar mit der Zeit immer mehr abnimmt, aber dennoch so stark bleibt, daß Meinungsverschiedenheiten über die Provenienz selbst späterer Werke entstehen konnten[2].

Auch gegenständlich zeichnen sich die Bilder durch eine gewisse Einförmigkeit aus, was ja das Schema des Einzelmotivs mit sich bringt. Zu Beginn des Jahrhunderts wird meistens der Kruzifixus mit Maria und Johannes zu beiden Seiten dargestellt und im Laufe der Entwickelung vermehrt sich diese einfache Anordnung um die Kreuze mit den beiden Schächern und das zu beiden Seiten symetrisch verteilte «Gedräng». Diese Kompositionsformel scheint erstarrt bis sie etwa um 1450 in neuer und freier Weise plötzlich umgebildet wird.

Wir sehen da eine Linie die sich vom Pähler Altar[3] über den Altmühldorfer[4], Bamberger[5], und Fürstätter[6] zum

---

[1] Siehe Thode, Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1900.

[2] Hier sei nur an Pfenning erinnert, dessen Wiener Kreuzigung der Nürnberger Schule zugewiesen wurde.

[3] Katalog des bayr. Nationalmuseums, Nr. 8 a Phot. Teufel, München.

[4] Phot. Hanfstängel.

[5] Katalog des bayr. Nationalmuseums, Nr. 329 a Phot. Teufel, München.

[6] Katalog des bayr. Nationalmuseums, Nr. 10 a.

Grazer Dombild von Konrad Laib [1] und der Wiener Kreuzigung von Pfenning [2] hinzieht und gegen Ende des Jahrhunderts in den wirren Kompositionen des Altares [3] der Münchener Franziskaner Kirche und den beiden, von Malleskirchner herrührenden Stücken [4] in Schleißheim endet.

Werke an der Stilgrenze, die nur schwer einer bestimmten Lokalschule zugewiesen werden können [5], aber dennoch eine persönliche Note besitzen, sind zwei Tafeln des germanischen Museums in Nürnberg; das bekannte Begräbnis Mariä [6] und der bethlehemitische Kindermord [7].

Der Meister dieser Bilder zeigt ganz ausgesprochene Merkmale des Uebergangs. Bei einer noch starken Idealität der weiblichen Typen wie in der Gewandbehandlung, läßt sich ein derber Zug in den männlichen Figuren nicht leugnen, sowohl was die Heftigkeit der Bewegungen anlangt, wie auch in den bis zur Verzerrung aufgeregten Gesichtern. Ueberhaupt herrscht hier ein Leben, eine Dramatik, die nur selten Werken dieser früheren Zeit eigen ist. Was die Raumbehandlung betrifft, hat uns der Meister Neues nicht zu sagen. Seine Empfindung für das Dreidimensionale erkennt man fast ausschließlich in den Köpfen, während er im übrigen zweidimensional sieht und sich nicht Rechenschaft ablegt von der Stellung der einzelnen Glieder zu einander. Für uns am merkwürdigsten und wichtigsten ist die Art der Formenbehandlung. Der Meister schwankt zwischen zwei grundsätzlich verschiedenen Ausführungen, indem er abwechselnd zeichnerisch und dann wieder malerisch arbeitet. Die in Eisenschienen gepanzerten Gliedmaßen wie auch die Helme werden nur durch kolorierte, scharf umrissene Zeichnung gegeben, während die übrigen Teile des Bildes durch reich nuancierte Farbe modelliert sind. Es mögen hier

[1] Abgeb. bei Stiassny, Jahrb. d. Kunstsammlgn. d. a. Kaiserh. 1903, Taf. 7.
[2] Abgeb. bei Stiassny, Jahrb. d. Kunstsammlgn. d. a. Kaiserh. 1903, Taf. 8.
[3] Führer des bayr. Nationalmuseums, Nr. 26.
[4] Katalog der Gal. Schleißheim, Nr. 46 u. 47.
[5] Selbst Thode gelang es nicht, diese Bilder sicher anzugliedern.
[6] Abgebildet bei Thode, Die Malerschule von Nürnberg, Taf. 5.
[7] Phot. Höfle, Augsburg.

Erinnerungen an einen früheren Stil vorliegen, die deswegen für uns wichtig zu verfolgen sind, weil sich Spuren noch bis zur Mitte des Jahrhunderts in vereinzelten Teilen der Bilder, z. B. in den Weihgeschenken der drei Könige erhalten haben.

Lucas Moser. Eines der ersten Werke Oberdeutschlands, das uns in persönliche Beziehung zu seinem Schöpfer treten läßt, ist der Altar des Lucas Moser in der Kirche zu Tiefenbronn[1]. Der Rahmen nennt uns in gotischer Zierschrift den Meister, dessen Herkunft und das Entstehungsdatum der Arbeit. Außerdem lesen wir hier noch jene schon oft zitierte Klage: schri Kunst schri und klag dich sehr dein begehrt jetzt niemand mehr. Schon die Form des teilweise wandelbaren Retabulums hat in Erstaunen gesetzt[2] und auch die dargestellte Erzählung steht unseres Wissens einzig da in der ganzen Kunst am Oberrhein.

Geschildert ist in fortlaufenden Szenen auf den drei nur durch die Rahmenstreifen getrennten Tafeln die Legende der hl. Magdalena. Die Mittlere teilt und öffnet sich und zeigt als Schnitzwerk die Verklärung der Heiligen. Das Ganze ist gekrönt und nach oben abgeschlossen durch einen tympanonartigen Giebel mit der Darstellung des Gastmahls bei Lazarus und ruht unten auf einer Predella mit den Halbfiguren Christi und den klugen und törichten Jungfrauen.

---

[1] Publ. d. kunsthist. Gesellschaft, Bd. V. Reber, Sitzungsbericht der bayr. Akad. 1894. Schmarsow, Sitzungsberichte der Kgl. sächs. Gesellsch. der Wissensch. 1903. Einen Zweifel an der bisherigen Lesart der Inschrift, den Schmarsow da entgegenstellt, hat Dvořak bereits gründlich beseitigt (Kunstgesch. Anzeigen 1904, H. 1).

[2] Vgl. D. Burckhardt, Festschrift Basel 1901, p. 275. An dem heutigen Platze hat jene, durch ein Tympanon gekrönte Tafel keinerlei Beziehung zum Raum, wenngleich die Form an sich in der oberdeutschen Kunst nicht zum erstenmal auftritt, so ist begreiflich, daß man sich über ihre Verwendung hier wunderte und nach fremdem Einfluß suchte. Nun steht aber die Tafel nicht wie bisher angenommen wird (z. B. Sitzungsberichte d. bayer. Akad. 1894, p. 463) an ihrem «ursprünglichen» Bestimmungsorte. Die heutige Kirche wurde erst 1453 erbaut (Blätter aus dem Schwarzwald V, Nr. 3), als Ersatz für die bis dahin verwendete Kapelle, wo unser Werk wahrscheinlich als Hauptaltar aufgestellt war und sich einem frühgotischen Kreuzgewölbe einzupassen hatte.

Die drei Tafelfelder sind hier durch die Erzählung in einen einzigen Schauplatz zusammengezogen, obgleich sich der Meister für seine Schilderungen viel vorteilhafter der hier zur Verfügung stehenden, scharf abgegrenzten Flächen bedient hätte. Er hat die vorhandenen Möglichkeiten verschmäht, indem er alter Gepflogenheit treu blieb. Daß nur Begebenheiten, die gleichzeitig sich ereignen auch gleichzeitig darstellbar seien, hat er nicht erfaßt, vielmehr spricht hier noch die kontinuierende Erzählungsweise der früheren Miniaturkunst.

Betrachten wir im Giebelfelde die Darstellung des Gastmahls, so fällt uns gleich die sehr geschickte Anordnung in den nicht leicht zu füllenden Raum auf. Die Szene ist ins Freie verlegt und obgleich der verfügbare Raum nicht sehr groß war, hat es der Maler verstanden, ihn sowohl ornamental, wie auch was seine Tiefe anlangt zur Wirkung zu bringen ohne ihn zu überfüllen. Ein Tisch schiebt sich schräg zur Bildebene in die Tiefe und so wie dieser sind auch alle Geräte und Körper gedreht[1]. Es ist dieselbe Erscheinung die wir in den Tafeln des Georgianums sahen und der wir im 15. Jahrhundert allenthalben begegnen werden: Man konnte so ausführlich wie möglich schildern, den Dingen im Bilde eine interessante Stellung geben, und gleichzeitig Linien erhalten, die das Auge in die Tiefe leiten. So gewinnt der Maler erst durch die Schrägstellung des Tisches Raum für die knieende Magdalena, oder wenn wir es anders betrachten wollen, so wird die Schrägstellung des Tisches erst durch das Einschieben dieser Figur, und des hinter ihr stehenden Stuhles bewirkt.

Von der allgemeinen Frontalität ist hier durch die ebenso allgemeine Schrägstellung endgiltig abgeschwenkt, wenn auch noch mit sehr augenfälligen Mitteln, und wenn auch später noch im Detail Reste zu finden sein werden, wo Zurückgebliebenes und Fortschrittliches nebeneinander steht.

Hinter dem Tische sehen wir eine Bank, deren Rücken-

[1] Eine ganz ähnliche Szenerie haben wir in den Livres des merveilles Bl. 166 (Biblioth. nat. Paris) beobachtet. Vielleicht liegt auch hier eine Anlehnung an die gleichzeitige Illuminierkunst vor.

lehne eine Weinlaube andeutet. Die einzelnen Blätter sind in verschiedener Größe, aber alle in Frontalansicht, also schematisch gegeben, während die Geäste, die Schnüre, mit denen die Ranken angeknüpft sind, liebevolles Naturstudium verraten. Die Gesichter scheinen auf den ersten Blick verschieden zu sein; eine genauere Betrachtung ergibt aber, daß sie doch alle schematisch geformt sind. Im Ganzen werden zwei Männertypen abgewandelt und man kann sagen nur ein einziger Frauentypus. Die Nase, die schiefgeschlitzten Augen und der nach unten gezogene Mund sind wohl aus dem Bestreben nach individueller Behandlung entstanden, aber sie bleiben sich mit zufälligen Abweichungen doch immer gleich. Auch die Hände haben eine durchaus gleiche Zeichnung und bewegen sich nach Möglichkeit in einer zur Bildebene schrägen Fläche. Wo der Maler hiervon abweichen und sie stark verkürzen will, wie die eine Hand Petri, die das Messer hält, mißlingt es. Ebenso steht es mit der Zeichnung der Augen und Ohren, oder sie bleibt auch bei gedrehten Köpfen wie die der Blätter des Weinstockes frontal. Die Füße sind gänzlich unverkürzt wiedergegeben, wodurch sie eine «flossenartige» Gestalt rehalten.

Dies alles spricht dafür, daß der Maler von der nordischen Renaissance noch unberührt war. Die Gotik vermochte Einzelheiten in vollkommener Naturtreue darzustellen, während sich im großen die übernommenen Formen nur langsam nach der Seite des Individuellen hin veränderten und es war die große Tat Jan van Eyks, die Wandlung zu einem durchgehenden Naturalismus endgültig vollzogen zu haben.

Während die natürliche Form meistens durch Erinnerungsbilder ersetzt, eine Tiefenwirkung mehr oder weniger primitiv erreicht wird, müssen wir das hoch entwickelte Feingefühl in der Komposition der Fläche bewundern. So wie das Fehlen des einen ist hier das Vorhandensein des andern das sichere Merkmal für den altertümlichen Künstler. Denn in dem gefühlvollen Abwägen der Kompositionslinien dürfen wir nicht etwa eine besondere Eigenschaft Mosers erblicken, vielmehr müssen wir es als eine Aeußerung jenes starken Stilgefühls anschauen, das seiner ganzen Generation eigen ist und das wir ebenso oder

noch stärker in Werken der niederrheinischen und fränkischen Schulen antreffen[1]. Es prägt sich hier eher der Charakter einer Zeitstimmung aus, die in Moser einen ihrer letzten Vertreter hat und bald darauf sich grundsätzlich verändert. Große Linien geben für die ganze Komposition den Ausschlag. Die knieende Maria, genau in der Mitte des Bildes, begleitet gleichsam in ihrer Bewegung die Form des Giebelfeldes. Die dienstergebene Magd grenzt durch die Rückenlinie die Komposition auf der einen Seite ein, während auf der anderen die sanfte Neigung Christi, dem Bilde einen schönen Abschluß gibt. Auch die Füllung der Ecken, dieses alte Problem, wird durch das Stilleben von Hausrat und das elegante Windspiel äußerst glücklich gelöst. An diesem Stilleben erkennen wir noch die Technik des Uebergangsstils. Umrißzeichnung ohne wesentliche Durchbildung der Plastik. Gerade in solchen Akzessorien erhält sich in Oberdeutschland diese flächige Darstellung, während im übrigen fast demonstrativ dem Gegenteil zugestrebt wird. Noch bei Witz, dessen Hauptvorzug doch die Rundung der Form ist, finden sich hiervon Spuren, während bei den Niederländern dagegen von Anfang an auch solchen Dingen gleichmäßige Sorgfalt zugewendet wird[2]. Dennoch ist im allgemeinen das Vermögen die Körper auch körperlich zu gestalten seit den Bildern des Georgianums erheblich gewachsen. Der Maler empfindet die Formen bereits als Hebung und Senkung, und wenn er sie auch nicht individuell heraus zu modellieren vermag, so findet er doch ein Schema, womit er dasselbe zu erreichen versucht. Das sehen wir dort am besten, wo das Fluchtsystem so gut wie gar nicht mitarbeitet (Gewand Christi).

In den Darstellungen des eigentlichen Retabulums, das der Meister als Ganzes aufgefaßt wissen wollte, wirkt das Alter-

---

[1] Linienrhythmik war die spezifische Eigenart der nordischen Gotik; je näher gegen den Anfang des XV. Jahrhunderts, desto großzügiger und melodiöser, je weiter gegen das Ende, desto brüchiger und kürzer geknickt.

[2] So wenig auch der Dreikönigsaltar Rogiers in München die Raumbehandlung betreffend vollkommen genannt werden kann, so staunenswert ist die Körperhaftigkeit der königlichen Geschenke.

tümliche im Stile besonders augenfällig, weil daneben Blitze der kommenden Kunst aufleuchten.

Ein für unser Gefühl nicht abtastbarer Gebäudekomplex ragt als Landzunge in ein Gewässer. Draußen spielen Schiffe mit geblähten Segeln, während links im Vordergrund ein steuer- und segelloses Fahrzeug mit den heiligen Insassen auf den Wellen treibt.

Welche Zahl von Problemen hätte ein Künstler der nächsten Generation in diesen Vorwürfen gesehen! Die weite Ferne über dem spiegelnden Wasser, die Architektur, lichterfüllte Innenräume, vollplastische Steinfiguren! Unser Künstler spürt von all dem nichts. Nirgends wird er stutzig. Mit der Virtuosität, die jedem fertigen Stile eigen ist, bemäntelt er, was er nicht darzustellen vermag und bringt es so zu einer abgerundeten, durch nichts erschütterten Einheit.

Die Seefahrt der Heiligen. Das Wasser reicht bis an den Bildrand und der Maler überläßt es unserer Fantasie, nach vornhin Grenzen zu setzen. Die Wellenkämme sind von gleichmäßig zart grüner Färbung mit weiß gehöht und, gleich den Falten des Gewandes Christi in der Gastmahlsszene, mehr einer bestehenden Schönheitsformel gemäß als der Natur nachgebildet. Sie bedecken die ganze Wasserfläche und ihre Hebungen und Senkungen werden je weiter sie sich entfernen, immer regelmäßiger, bis sie endlich wie geometrische Figuren im Hintergrund verschwinden. Statt eines Horizontes erheben sich Hügel, wie ineinander geschobene Kulissen, immer kleiner werdend und führen das Auge in die Tiefe. Ueber dem Ganzen breitet sich der feierliche Goldgrund wie der Glanz eines Abendhimmels.

Den Raumeindruck erzielt Moser in herkömmlicher Weise. Den Hintergrund zieht er gleichlaufend zur Bildebene in die Höhe und durchbricht ihn nur stellenweise durch eine Beobachtung aus der Natur. So hat es den Anschein, als ob die Landschaft von einem hohen Augenpunkte aus betrachtet wäre, während in der Tat weder ein einheitlicher Augenpunkt, noch ein Horizont vorhanden ist. Die erste Kulisse im Vordergrund ist unser Schiff in voller Verkürzung gesehen. Hätte dieses Stück des Bildes nicht so fein beobachtete Farben-

töne und Schlagschattenpartien, so wäre es eine Formabstraktion geblieben, die keinerlei Formeindruck erzielt hätte. So besitzt es wenigstens für sich selbst einen Grad von Körperlichkeit, wenn es auch zu einem Raumzusammenhange nicht beizutragen vermag.

In der Form muß das Fahrzeug für eine lange Reise höchst unbequem gewesen sein. Die Heiligen sitzen, wie es scheint, auf dem Schiffrand, so zwar, daß sie recht gedrängt erscheinen würden, wenn nicht einige richtige Beobachtungen die Gruppe auflockerten. Man sehe die Handschuhe des Lazarus und die ganz körperhaft dargestellte Schriftrolle in der Hand des hl. Maximin.

Von der Behandlung der Köpfe wurde das schon gesagt, was auch hier Geltung hat; nur eigens hervorgehoben werden muß der Kopf des Lazarus, der in verlorenem Profil erscheinen sollte, in Wirklichkeit aber nur sein Profil verloren hat. Es ist hier noch jene unentwickelte Formwiedergabe, die ganz der Gesichtsvorstellung[1] folgt. Ebenso verfährt der Maler bei der Darstellung des Lichtes, Die Beobachtungskraft setzt sich gleichsam an einigen Orten fest und schildert dann mit einer schlagenden Naturtreue, wie wir sie nur in diesem Kunstgebiete wiederfinden. Bei Moser fällt dies umsomehr auf, als sonst noch das Licht gleichmäßig die Bilder erfüllt. Ganz vereinzelt erscheint hier schon der Schlagschatten, der einen Effekt erzielt und — allerdings nur für den einzelnen Körper, nicht für das ganze Bild — zum Raumfaktor wird.

Als zweite Kulisse ragt die Spitze der Landzunge ins Bild, ein nackter Fels mit einem kahlen Bäumchen, und wiederum führen uns die an sich nicht schlecht gezeichneten Schiffe in den Hintergrund. Auch sie sind Sondererscheinungen im Raum und überzeugen uns nicht von ihrer Zugehörigkeit zur Wasserfläche, trotzdem das heftigere Schäumen der Wogen gegen den vorspringenden Fels einer sehr hübschen Naturbeobachtung entspringt. Die Hügel des Hintergrundes sind bei

[1] Vgl. das betreffende Kapitel bei Hildebrand, Problem der Form, Straßburg 1905.

annähernd glaublicher Verkleinerung klar und mit allen Einzelheiten gegeben, als ob die Entfernung aufgehoben wäre. Luftperspektive kennt Moser nicht.

Das Mittelstück. Das Mittelstück ist das reichste und interessanteste des Altarwerkes. Eine Burgmauer, darüber ein einfaches, dem Beschauer zu offenes Häuschen, beides angelehnt an das Seitenschiff einer gotischen Kirche. Im Hintergrund wird ein Fachwerkbau und ein Turm sichtbar. Vorn stützt sich an die Mauer ein von Balken getragenes Ziegeldach.

Einen solchen Komplex kann der Maler nirgends gesehen haben. Es mischen sich hier verschiedene Erinnerungen, deren Vereinigung ihm wenig Skrupel bereitet. Mit ein paar recht greifbaren Motiven wollte er sein Bild schon glaubhaft machen und tatsächlich erhalten auch wir heute noch — staunenswert genug — einen überzeugenden Eindruck.

In diesem Mittelstück verkündet sich die neue Generation am deutlichsten. Die festgefügte Steinmauer wird mit größter Naturtreue geschildert, das Ziegeldach, die Stützpfosten mit ihren Nägeln, Sprüngen und der Maserung überraschen geradezu und an Geringfügigkeiten wie den vier eisernen Ringen, die wie Vexierbilder greifbar erscheinen, bekundet sich der moderne Naturalismus. Hier geht Moser über sich selbst hinaus und tut den Schritt der für die Entwicklungsgeschichte in Betracht kommt.

Die Szene der fünf schlafenden Heiligen ist weit in den Vordergrund gerückt und nimmt infolgedessen unser ganzes Interesse ein. Intim befassen wir uns mit diesen Gestalten, deren jede in ihrer Art von großem Reize ist. Der Maler war in der Darstellung des Schlafes sehr glücklich, ohne den Heiligen von ihrer Würde zu nehmen. Ihre prächtigen Mäntel könnten nicht besser geordnet liegen, Cedonius hat sogar noch seine Mitra auf, seine Handschuhe nicht abgelegt, nur Lazarus ruht friedlich im Schoße seiner Schwester. Trotzdem sie schläft, hält sie ihn mit einem festen Griff, was bei ihrer Stellung ganz unglaubwürdig ist, und was Lazarus in seiner behaglichen Lage nicht nötig hätte. Das Motiv mochte manche Schwierigkeiten geboten haben. Der Kopf sollte mit der Stirn auf dem Arm ruhen. Infolgedessen wäre aber nur die Tonsur verkürzt zu

sehen gewesen[1]; dagegen sträubte sich die alte Anschauung, die alle Formen als tastbare Werte darstellen wollte. Die Mitra des Schlafenden ist hier schon als raumschaffendes Mittel angewendet, indem sie den Vordergrund füllt und die Szene weiter nach hinten schiebt. Ganz gelingt das allerdings nicht, wenigstens spürt man vor dem Original, welche Mühe es den Meister kostet, seine Gruppe unter Dach zu bringen[2].

Die letzte Wegzehrung. Weit einheitlicher, gleichzeitig aber auch viel weniger «modern» als die mittlere Tafel ist diese letzte Szene. Magdalena wird schwebend von sieben Engeln gehalten um von Maximin in der Kathedrale zu Aix das Abendmahl zu empfangen. Man sieht durch ein skulpturengeschmücktes Portal in das romanische Mittelschiff der Kirche: durch die Rundbogen wird auch das Seitenschiff sichtbar, dessen Spitzbogen gemalte Glasfenster füllen. Die einzelnen Bauglieder haben jedoch nicht jene feste, solide Konstruktion wie die ganz einfache Mauer der vorbesprochenen Szene. Von einer systematischen Konstruktion kann keine Rede sein und auch im einzelnen ist die Gliederung des Baues verworren und der Strich unsicher. Der Bischof reicht mit seiner Mitra bis fast zum Bogenansatz des Portals. Seine stolze Gestalt scheint zu schweben, wie auch die der Magdalena: beide können in der inkonsequenten Konstruktion nicht Stand und Bewegungsfähigkeit gewinnen. Ein Grad von Körperlichkeit ist nur durch die Rundskulpturen erreicht, die, wenn auch mangelhaft, durch Schlagschatten ein Volumen erhalten. Wir müssen darin eine ganz vereinzelte Lichtbeobachtung erblicken. In dem Ausdruck der Gesichter ist Moser hier noch gleichgiltiger als sonst, wenngleich in den Engelsköpfen oftmals ein liebliches Motiv anklingt. Besonders bemerkt sei das Auge des einen im Profil gesehenen Engels, das trotz dieser Stellung ganz frontal gebildet ist.

[1] Der Künstler des Königsfeldener Antependiums bringt fast das gleiche Motiv und gibt ganz folgerichtig nur das, was in dieser Stellung sichtbar bleiben konnte.

[2] Die Photographie täuscht darin, weil die größeren Kontraste von schwarz und weiß auch größere Volumina erzeugen.

Die Predella. Am altertümlichsten ist die Predella. Die Halbfigur Christi ist von jener innerlichen Starrheit, die nur durch die sanfte Neigung der Linien, Rhythmus und Bewegtheit erhält. Die gelenk- und muskellosen Arme, die stark eingezogenen Hüften bestätigen und motivieren die bisher angenommene Lesart des Entstehungsdatums vollkommen. Ueberall verrät sich der archaische Stil, der trotz den stark herausgearbeiteten Einzelformen der Gesichter dennoch nur Typen erreicht und diese immer mit denselben Mitteln seelisch zu beleben sucht. Wie eine Gestalt, gleich der Christi, um ungefähr 15 Jahre später gemalt wurde, zeigt das jüngste Gericht Lochners, der sie im großen ganzen übernommen zu haben scheint.

In allem erweist sich Moser als Meister von Kultur und künstlerischem Bewußtsein. Nicht das kräftige Zugreifen war seine Sache, er liebte lyrische Stimmungen, die er bis zum Idyllischen steigerte. Sein Werk ist ganz von dieser Art höheren Empfindens beseelt. Der sakrale Charakter schwindet in eine gleichmäßig heitere und glanzvolle Abendstimmung dahin, ohne daß darum das Werk an stilistischer Gebundenheit einbüßt. Im Gegenteil, es muß betont werden, daß hier noch die Tradition geschlossen erhalten, von keinen neuen Anschauungen zersetzt ist, trotz den erwähnten Hinweisen auf Interessen, die erst einem kommenden Geschlecht angehörten. Diese waren nicht stark genug, um für den Künstler stilbildend zu werden, wie wir dies später bei Witz sehen; sie nehmen noch nicht wie bei diesem Kämpfer die ganze Schaffenskraft in Anspruch. — Die klare und glänzende Fläche einer reifen Epoche bleibt das Bestimmende für Mosers Kunst. Durch die Pracht und den edlen Auftrag der Farbe gelingt es ihm, sein Werk vom Alltag zu scheiden und seine frische Erzählung bis ins Feierliche zu steigern.

Dieser Grundstimmung entspricht auch sein Verhältnis zur Natur. Er gehört noch nicht zu jener Generation, die die Schönheit aus der Natur «herausreißen» will, um sie zu haben. Bei ihm ist sie etwas Unbewegliches, sich immer gleich Bleiben-

des. Er steht zu ihr nicht in persönlichem Verhältnis, er nimmt sie sozusagen aus zweiter Hand, indem er aus Erinnerungen schafft; wo er aber direkt mit ihr in Berührung kommt, da ist es der Geist der Zeit, der unbewußt in die Zukunft deutet.

Die Einheit in der Erzählung kennt Moser nicht. Auf einer einzigen, wenn auch durch Leisten geteilten Tafel schildert er alles was er auf dem Herzen hat und um das Erzählen handelt es sich ihm vor allem. Von einer wissenschaftlichen Ergründung perspektivischer Gesetze war er noch weit entfernt und es muß schon hoch angeschlagen werden, daß ihn sein Gefühl in diesem Maße richtig leitete. Die Luftperspektive läßt ganz aus und von der Schattenperspektive haben wir nur einige abgebrochene, allerdings sehr kräftige Zeichen. Moser hat das Licht nur in seiner schlagenden Erscheinung und auch da nur vereinzelt und nicht durchgehend beobachtet, gleichwohl sehen wir jenen Zug erwachen, der sich später in der oberdeutschen Kunst allenthalben und mit großer Frische äußert.

Daß man sich über die Schule Mosers nicht klar ist, darf uns nicht wundern; erschwert doch das Werk durch seine vereinzelte Existenz jede Bestimmung. Suchen die einen seine künstlerische Herkunft in Norditalien, vielleicht in Umbrien, so wollen ihn andere vom mittelrheinischen Schulgebiet abhängig machen. Sein Stil weist zunächst auf keinerlei ausgesprochen nationale Richtung hin. Er verkörpert zuletzt die mittelalterlich kosmopolitische Kunstweise und nur in einzelnen Punkten zeigt er volkstümliche Eigenschaften, die später dem ganzen oberdeutschen Kreise eigen werden.

Moser ist uns eher ein Vollender als Bahnbrecher. In seinem Schaffen ist die Konsequenz dreier Jahrzehnte gezogen, gleich wie in jenen vielumstrittenen Werken, die heute Hubert van Eyck zugeschrieben werden, die Errungenschaften einer Generation beschlossen scheinen.

Von Werken, die mit Moser in einigem Zusammenhange stehen, kennen wir nur zwei Tafeln der Stuttgarter Gemäldesammlung. Sie stammen aus dem Kloster Maulbronn und sind

dort mit noch mehreren gleichartigen Tafeln aufbewahrt worden[1]. Von diesen zwei Bildern zeigt eines den hl. Markus, das andere Stephanus, von denen ersteres besonderes Interesse verdient. Obgleich diese Werke viel später als der Tiefenbronner Altar entstanden sind[2], zeigen sie doch denselben Kunstcharakter, dieselbe Sorglosigkeit in Betreff der Linienführung und Konstruktion, gleichzeitig auch dasselbe glanzvolle, warme Kolorit und die pompöse Ausstattung. Wie bei Moser ist die Beobachtung des Lichtes ganz vereinzelt, dann aber auffallend (Flügel des Löwen, Stilleben in den Nischen), während sonst darin vollständige Gleichgiltigkeit herrscht. An dem sorgfältig behandelten Detail und dem sehr lebhaft gegebenen Stilleben läßt sich das spätere Entstehungsdatum erkennen. Der Naturalismus war durch die Tradition hindurch viel weiter vorgedrungen.

Von Anfang des Jahrhunderts an konnten wir, besonders in dem sogen. Uebergangsstil eine gewisse Uniformität feststellen, einen kosmopolitschen Zug, der je weiter er sich von der Jahrhundertgrenze entfernt, einer individuellen Scheidung in nationaler Hinsicht Platz macht. Es vollzieht sich hier eine Entwickelung, die zu der immer schärferen Trennung gewisser Kunstgebiete führt und gegen das Ende des Jahrhunderts völlig heterogene Künstlerpersönlichkeiten zeitigt.

Wir werden sehen, daß es zu Beginn dieser Entwickelung Werke gibt, die, während sie noch Stileigenschaften besitzen, welche dem ganzen Kreise angehören, besondere, nationalbegrenzte Charaktereigentümlichkeiten aufweisen.

Erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts macht sich wieder eine Bindung bemerkbar, die durch den starken Einschlag der italienischen Renaissance herbeigeführt wird.

---

[1] Katalog der Stuttgarter Gemäldesammlung 1907, Nr. 96 u. 97.

[2] Ein alter Rahmen soll die Jahreszahl 1442 getragen haben (Katalognotiz).

Hans Multscher. Mit dem Berliner Altarwerk des Hans Multscher von 1437 treten wir in eine Kunst ein, welche das feste Ganze des alten Stiles durchbricht, aber immer noch seinen Vorrat an Formen benützt und nur durch gröbere Betonung des Charakteristischen einen engeren Anschluß an die Natur zu erreichen versucht. Idealität und Hoheit sind geschwunden und haben philiströsen und aufdringlichen Grimassen Platz gemacht. Das mochte weniger in der Absicht des Malers gelegen haben, als vielmehr darin, daß dem Streben nach naturwahrer Schilderung die Feinheit und Mannigfaltigkeit der künstlerischen Ausdrucksformen nur langsam folgte.

Unser Altarwerk tauchte vor kurzem im englischen Privatbesitz auf und gelangte von hier in das Kaiser Friedrich-Museum nach Berlin[1].

Vier Szenen aus dem Marienleben und vier aus dem Leben Christi schmückten die Außen- und Innenseiten eines doppelflügeligen Altarschreines[2]. Je eine Szene oben und eine unten sind äußerlich durch Architektur verbunden, sonst aber ist jede einzelne als Ganzes abgeschlossen behandelt.

Wir müssen aus den erhaltenen Daten des Werkes und den übrigen Lebensdaten des Malers schließen, daß es sich hier um ein Jugendwerk handelt. Selbst ohne alle Dokumente fühlt man heraus, daß die Aufgabe zum ersten Male erfaßt und gelöst wird: soviel Aufwand von Eifer, Temperament und gleichzeitig soviel Unbeholfenheit und Naivetät können nur einem Jugendwerk eigen sein. Wir beobachten, der Meister lernt von Tafel zu Tafel und wir wollen deshalb aus der Arbeit einige Proben zu unserer Untersuchung herbeiziehen.

Die Ausgießung des hl. Geistes kann man als zuerst erstanden ansehen, denn sie ist die altertümlichste Darstellung der ganzen Folge. Die Apostel und Maria sitzen in herkömmlicher Weise in einem Kreis und über ihnen schwebt himmlischen Glanz ausstrahlend, die Taube. Die ganze Gruppe ist in einen nach vorne offenen Raum verlegt, der einen dreischiffigen

[1] Friedländer, Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsammlungen XXII. Stadler, Hans Multscher und seine Werkstatt, Straßburg 1907.

[2] Abgebildet in den Publ. der kunsthistor. Gesellschaft Band IV.

Chorabschluß mit Apsis und Umgang vorstellen soll. Schlanke Säulen mit eigenen, freistehenden Basen fangen die flachgespannten Bogen auf. Diese Art von Bauten sind ein Typus, der sich auch in Italien und Frankreich zurück verfolgen läßt[1] und nur in unseren Tafeln entsprechend der Zeit und der Auffassung alles übrigen, stärker akzentuiert wird. Uebersichtlich ist die Anlage in Grundriß und Deckengliederung nicht, obgleich sich fast alles vor unseren Augen entwickelt. Wir müssen uns da des Königsfeldener Antependiums erinnern, das rund hundert Jahre früher entstanden, unseren Tafeln in der Architekturdarstellung nicht nur nicht nachsteht, sondern sie an Klarheit und Uebersichtlichkeit weit überragt. Der starken Verkürzung der Fluchtlinien an der Balkendecke zufolge, schrumpft unser Raum allzuschnell zusammen, und dadurch vermögen wir uns Säulen- und Bogenansätze nicht leicht zu ergänzen. Die ganze Disposition ist unklar und wir glauben dem Meister nicht unrecht zu tun, wenn wir annehmen, daß er mit den sehr komplizierten Problemen mehr spielt als sich um deren Lösung ernstlich bemüht. Der Grundriß ist durch die Figuren verdeckt, so daß wir, was uns die Decke über seine Form nicht schon sagte, auch hier nicht ablesen können. Das Stück der Balustrade, das uns sichtbar ist, läßt auf einen poligonalen Grundriß schließen, gleichzeitig gibt es uns über des Malers perspektivische Kenntnisse Aufschluß, d. h. wir sehen daran, daß er in Dingen der Art nur Ahnungen, keine Kenntnisse besitzt. Wohl gibt er Verkürzungen im zentralperspektivischen Sinne aber er gibt sie unrichtig, nur dem Gefühle nach. Die Raumvorstellung, die wir unter solchen Umständen erhalten, ist sehr gering, deshalb hilft Multscher mit der Ueberschneidung im primitiven Sinne. Die zwei Säulen, die Eckpfeiler und die Balustrade haben in der Hauptsache die Aufgabe dem Bilde Tiefe zu geben, zu mindest die Gruppe weiter in das Bild zu rücken. Um den Kreis in der Anordnung der Heiligen herauszubringen, muß der Maler wieder zur Ueberschneidung und Uebereinanderstellung greifen. Bis

[1] Siehe Kautsch, Studien z. Kunstgesch. I, 3 pag. 240. Beispiele: Fresko des P. Lorenzetti, Unterkirche zu Assisi, La passion d. n. Seigneur, a. a. O. Phot. Teufel 1361.

auf die Gestalt der sitzenden Maria regt nichts im Bilde zu einer Tiefenvorstellung an und auch hier wird diese durch Anwendung eines alten Schemas aufgehoben: obwohl Maria im Sinne der Peripherie am weitesten von uns entfernt ist, wird sie, als Hauptfigur größer als alle übrigen gebildet. Instruktiv ist es, wie der Maler ihre Hände legt; sie sollten der Stellung des Körpers gemäß auch in voller Verkürzung gesehen werden, statt dessen sind sie seitlich gedreht, so daß sie schräg zur Bildebene erscheinen. Vollständige Rückenfiguren ins Bild einzuführen, konnte sich Multscher nicht entschließen, so mußten die Wendungen der Köpfe helfen, ganz gleich ob diese dann zur Drehung des Körpers im Einklang standen oder nicht. Der Kopf des am Eingang rechts Sitzenden erscheint entgegen der Körperstellung in reifer Profilansicht, bei dem auf der linken Seite versucht der Maler die Verkürzung im verlorenen Profil, bringt es aber nur zu einer ganz abstrakten Form.

Während die Augen ziemlich perspektivisch gegeben werden, ist es auffallend, wie schlecht der Maler sich mit dem Ohr abfindet. Die sichtbar gewordenen Ohrmuscheln bei den zwei links zur Seite der Madonna sitzenden Aposteln sind geradezu kongruent, trotzdem die Heiligen im Kreise angeordnet sind. Viel wirksamer als mit der Linearperspektive versteht es Multscher mit dem Lichte zu arbeiten. Es strömt von rechts her in den halbdunkeln Raum ein und bringt eine angenehme Modulation in das sonst starre Gepräge der Szene. In den Köpfen ist von diesem Leben nicht zuviel zu merken, weil die Lichtwirkungen hier nur schwach zum Ausdrucke kommen.

Der Tod Mariae steht ungefähr auf derselben Entwickelungsstufe. Ein ähnlicher Innenraum, vorn nur durch eine Säule getragen. Im Hintergrund ein Vorhang, der den apsisartigen Ausbau abschneidet. Ueber den Grundriß und die Deckengliederung läßt sich hier ebensowenig sagen, wie in der vorigen Szene, und die Figuren sind, trotzdem Multscher hier eine freiere Anordnung anstrebt, derart zusammengedrängt, daß ihre Körpervolumina unmöglich Platz finden. Was die Anordnung im Raume anlangt, stehen wir hier vor denselben Mitteln, die wir bei Moser im Gastmahl des Lazarus beobachten konnten, nur hat

Moser dort mehr Sinn für eine luftige und übersichtliche Disposition, wogegen bei Multscher sich durch das starke lebendige Temperament eines über das andere drängt, schiebt und reckt. Zwar ist die Bettstatt durch die Apostelgruppe hindurch diagonal ins Bild gelegt, zwar werden zwei Figuren, eine Bank und allerlei Gerät dazu benützt, um uns diese Position einleuchtend zu machen und überdies steht der ganzen Szene noch die Säule vor; da aber dies Alles nur primitive Mittel der Ueberschneidung sind, ohne Andeutung einer angemessenen Verkleinerung oder anderer linearperspektivischer Anhaltspunkte, so fällt die ganze Figurengruppe für unser Gefühl in die Bildebene.

Auch das Stilleben im Vordergrunde rechts vermag für das Bildganze nur wenig auszumachen, während es an sich zu den Kunststückchen des Malers gehört und auch wirklich mit viel Feinheit, die sonst nicht seine Sache war, ausgeführt ist. Wenn Moser Aehnliches giebt, wie in dem Stilleben des Gastmahles, so umreißt er die Gegenstände, wie wir sahen mit scharfen Linien, die dem illustrativen Buchschmuck eigen waren. Multscher sieht nur Lichtwerte, der Kontur wird nebensächlich und nachlässig behandelt. Die Beleuchtung allein hilft ihnen zu einem Formeindruck. Durch die schrägen Schatten ruft das Stilleben eine Raumillusion hervor und teilt sie sogar den angrenzenden Partien mit. So würden ohne diese die halbrunden Höhlungen unter der Bank nicht so sehr als solche wirken und der Mantelzipfel des Apostels nicht so luftig herabfallen. Aber nicht nur hier hat der Maler versucht, seinem Bilde Tiefe zu geben, es lassen sich noch manch andere Momente festhalten, die in ihrer Aufgabe als raumschaffende Mittel deutlich sind. Die dem Bette vorgestellte Bank an und für sich, dann die zwei Bücher, die in ganz märchenhafter Weise offen stehen, trotzdem sie Niemand hält, und im Hintergrunde rechts eine kleine, schräg in das Bild gehende Tafel.

Wir können in jeder Darstellung Teile finden, denen Multscher seine besondere Liebe zuwendet und die er mit soviel Leben auszustatten versucht, daß sie greifbar der Natur nachgebildet scheinen. Neben der Beobachtung des ruhig flutenden Lichtes gehört zum Lieblingsproblem aller oberdeutschen Meister — wenn man zu dieser Zeit schon von einem solchen sprechen

will — die Darstellung des Schlagschattens. Wir sahen sie schon im Tiefenbronner Altar und den beiden Heiligen der Stuttgarter Galerie, welch Letztere besonders deutlich von ihrer geringen Herkunft erzählen, aber gerade dadurch beweisen wie tief die Freude an den Schattenkunststücken in der oberdeutschen Natur lag. Solange indessen die Gruppen zusammengeballt bleiben, das Auge nicht kontinuierlich und schrittweise eine Tiefenwirkung abtasten kann, ist es mit solchen Einzelbeobachtungen nicht getan.

Von den Gesichtsformen und deren Bildung im Sinne unserer Untersuchung läßt sich Neues hier nicht hinzufügen, nur auf das Ohr Christi sei besonders hingewiesen, weil es gleichsam mit einem gewissen Akzent falsch am Kopfe sitzt. Alle Personen sind mit glühender Hingebung bei der Sache. Der zu Häupten Mariä betende, mephistophelische Apostel und der zu ihren Füßen fast krampfhaft seine Sterbegebete hinsagt, lassen es uns vergessen, daß die Typen für einen so feierlich ernsten Augenblick eigentlich nicht hoch genug gegriffen sind.

Die Kreuztragung bietet eine Fülle interessanter Momente in jeder Richtung, rein formal und auch die Erzählung betreffend. Die mächtige Mauer von Menschen, die auf dem schmalen Streifen Boden stehend, gegen uns zu fallen droht, die abnorm klein gebildeten Gassenjungen, die nach Christus mit Steinen werfen, ihre gedrungenen männlich ausgebildeten Formen, das ganz verunglückte Ohr des einen in der Mitte sitzenden: in welchem Verhältnis stehen diese schwachen Naturbeobachtungen zu den krassen absichtlichen Wirkungen, die Multscher z. B. mit dem Schlagschatten der Knaben, der am Boden verstreuten Knochen, zu erreichen sucht, oder mit dem vexierbildartig befestigten Pflaster am Bein jenes Knechtes, der mit verkniffenem Mund Christus am Seile vorwärts schleppt?

Dem Maler des frühen Quattrocento war es darum zu tun, die Sensation seines Werkes zu erhöhen, so verfiel er darauf, die blutende Wunde recht grauslich auffallend zu machen. Und diese Grausamkeit, ja Rohheit setzt sich im Getümmel der Lanzknechte ganz eindringlich fort und steht da in merkwürdigem Kontraste zu der fast unantastbaren Ruhe und Vornehmheit

der hinter dem Kreuze schreitenden Gruppe der heiligen Frauen mit Johannes.

Vom Oelberg und der Auferstehung sei hauptsächlich die Landschaft hervorgehoben, wenngleich auch sonst so manches Motiv unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, z. B. die gut beobachtete Gruppe der Schlafenden auf dem Oelberg, die verdrehten Stellungen der Wächter am Grabe Christi und der von hinten gesehene Schädel des einen etc. Jedenfalls hat Multscher hier alles aufgebracht, was er an landschaftlichen Formen innehatte. Bedeutende Fortschritte seit dem Ende des Jahrhunderts lassen sich nicht beobachten. Im großen und ganzen ist es noch der alte Vorrat ohne daß neue Errungenschaften hinzugetreten wären, sowohl was die räumliche Anordnung, wie auch was die Einzelform betrifft. Mit Ausnahme der Figuren herrscht im Bilde die volle Aufsicht, für die Pflanzen die Frontalansicht. Auch der Sarkophag, der schräg ins Bild gestellt ist, deutet durch seine Linien keine Vertiefung der Räumlichkeit an, seine Stellung wird uns vielmehr indirekt erst durch Anordnung der Figuren klar gemacht. Derselbe Fall wie in der Szene des Todes Mariä. Unter den Einzelformen der Blumen könnte man wohl Species unterscheiden, doch nehmen diese vermöge ihrer Lage nur die Rolle eines Flachornamentes ein. Die Bäume mit ihren tauförmig gedrehten Stämmen, den wie aus Blech geschnittenen Blättern machen keinen Anspruch auf Naturtreue. Nur Licht und Schatten die schon in den früher besprochenen Tafeln so belebend gewirkt, bringen auch hier einige Weichheit und Schmiegsamkeit in die starren Formen.

Die Darstellungen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige können wir für unsere Untersuchung zusammennehmen. Sie sind wohl als die letzten des ganzen Altarwerkes entstanden. Zwar scheint die Geburt Christi durch den weiten Vordergrund wie durch die großen Lichtkontraste freier in der Behandlung als die Anbetung, aber wir überzeugen uns bald, daß hier nur das andere Sujet den Ausschlag gibt. Die Hütte ist die gleiche da und dort, nur etwas anders in den Raum gestellt und verschieden beleuchtet. Hier kann man in der Tat von Beleuchtung reden. Wir wollen nicht sagen, daß Multscher die Bewältigung des Lichtes als künstlerisches Problem

gewürdigt und erfaßt hätte, aber die Einzelbeobachtungen schließen sich hier so fest zusammen, daß sie tatsächlich für eine Wirklichkeitsillusion bestimmend werden. Sie allein halten den Raum zusammen, trotz den Konstruktionsfehlern, und verleihen ihm Ueberzeugungskraft. Das ist etwas völlig Neues und weist dorthin, wo die Hauptinteressen unseres Malers liegen Nicht der scharfe Kontur, die präzise Zeichnung waren seine Sache, sein Sinn geht auf das Abwägen von Licht und Schatten und deren Einwirkungen auf die Farbe.

Die Baulichkeiten dürfen wir auf Konstruktion und Bewohnbarkeit nicht untersuchen, wenn selbst überall mehr als in den übrigen Tafeln auf eine greifbare Gegenständlichkeit hingearbeitet ist. Schon die leitenden Linien zu verfolgen ist unmöglich; kommt aber noch jene Fülle von unklar orientierten Motiven in die unrichtige Grundkonstruktion hinein, so wird jeder Raumzusammenhang unterbrochen.

Wie können bei solcher Raumanschauung die Figurengruppen gegeben sein? Als räumliche Faktoren kann ihnen keine Rolle zugewiesen werden, sie kommen nur als füllende Flächen für das Bildganze in Betracht. Dadurch, daß vom Augenpunkt als Zentrum keine Rede sein kann, ist es gleichgiltig ob einmal ein tiefer oder ein hoher Standort gewählt ist. Alles wird von der Seite gegeben, die am leichtesten darzustellen war und am meisten Deutlichkeit bot. Dem Boden wird fast gar nicht Rechnung getragen; die Figuren könnten auch isoliert ebenso gut vor ihm wie über ihm schweben. In der Anbetung der Könige ist zwar versucht, durch Ueberschneidungen eine zweite Schicht der Figuren zu konstruieren, doch ist dies nicht gelungen, weil die natürliche Verkleinerung, die hier hätte eintreten müssen, nicht durchgeführt wurde. Man sah wohl, daß Körper in der Entfernung in anderer als der wahren Größe erscheinen, daß sie aber in einem fortlaufenden Abhängigkeitsverhältnis zu einander stehen, hatte man nicht erkannt; noch weniger, daß es Gesetze gibt, die in dieser Erscheinung fest beschlossen sind; z. B. die Hügel, sind sie nicht ebenso niedrig wie die Hirten, ja würden sich diese aufrichten, müßten sie jene nicht überragen? Und nun im Gegensatz

dazu das Verhältnis der Herde zu den Hirten! Es könnten ebenso gut kleine Katzen sein.

Abstraktionen von Landschaften sahen wir auf der Kreuztragung, dem Oelberg und der Auferstehung und mehr können wir auch hier nicht finden. Beinahe noch die «giotteske» Felsenbildung. Eine Trennung der Gründe ist nicht durchgeführt, nicht einmal versucht. Das ganze Terrain erhebt sich in einer einzigen Fläche und zwar als Teppich ohne Raumtiefe zu erzielen.

Obwohl Multscher die edle Kunstweise Mosers zersetzt, ja weil er sie zersetzt, übertrifft er ihn im Allgemeinen durch eine größere Lebendigkeit, durch eine reichere und richtigere Modellierung der menschlichen Formen, endlich durch die viel weitergehende Lichtbehandlung. In der Modellierung durch Licht und Farbe ist er schöpferisch; in allem Uebrigen genügt ihm der schon aufgestapelte Vorrat an Erfahrungen. Hier liegt das Gemeinsame das Multscher noch mit den Malern Bayerns und des Bodenseegebietes hat und auch wieder das, was ihn schon von ihnen unterscheidet. Daß er sein Hauptinteresse auf die farbige Erscheinung richtet, bringt ihn seinen Provinznachbarn näher, wie er es aber betätigt, darin ist er schon der richtige Schwabe.

Wir sehen bei allen Werken des Bayerischen und Bodenseegebietes den großen Reichtum an farbigen Nuancen und das Streben, sie in harmonischer Weise zusammenzustimmen. In den Berliner Tafeln finden wir in dem Geburt- und Anbetungsbilde Aehnliches angestrebt, gleichzeitig aber dringt schon jener Zug durch, nach großen farbigen, gleichsam offenen Flächen hin zu komponieren. So sind die blauen, roten und grünen Gewandpartien nicht mehr voller Töne, die sich durch schöne Abhängigkeit untereinander von selbst bedingen, sondern sie sind glatt, eintönig und haben nur als dekorative Flächen zum Bilde Beziehung. Aus diesem schwachen Impuls der Natur gegenüber bildete sich ein besonderer Zug der Ulmer, bezw. schwäbischen Kunst heraus, der zu einer gewissen Leere ausartet, gleichzeitig aber auch eine Art Schönheitskanon in sich

trägt. Im Sterzinger Altar sind diese Stilmomente ausgesprochen vorhanden. Die Freudigkeit, sich stets von Neuem die Natur zu erobern, geht hier verloren, statt dessen schafft man sich Konventionen, die rein dogmatisch angewendet werden.

Multscher repräsentiert als erster den spezifisch schwäbischen Kunstcharakter, der in Zeitblom und zuletzt noch in Holbein d. Ä. am deutlichsten sich äußerst und immer mit Worten wie «conservativ», «veraltet», «unmodern» bezeichnet werden muß. Dieses auf die Provinz beschränkte Zurückbleiben macht sich in jeder Hinsicht fühlbar.

Rechnet der Bodenseemaler mit der einzelnen Gestalt und arbeitet er diese mit seiner ganzen erfindungsreichen Kraft so heraus, daß sich immer neue, höher entwickelte Species ergeben, so gibt es für den Schwaben nur Massen. Er ballt immer zusammen, worin sich nicht nur der Hang zur Tradition zeigt, sondern auch ein wesentlich schwächer entwickelter Raumsinn. Durch das lockere Zerstreuen der Einzelfigur über die ganze Bildtafel vermögen wir selbst bei durchgehender Flächenauffassung weit eher die sich ergebenden kleineren Komplexe ihrer Form nach zu umgehen, während eine Mauer von Menschen uns wenig oder keine Anhaltspunkte zu einer Tiefengliederung bietet, ja jede Andeutung der dritten Dimension wesentlich schwächt.

Der Zeichnung seiner Räumlichkeiten legt Multscher nur eine ungefähre Disposition zugrunde, und behandelt sie nebensächlich mehr nach Zufall und Willkür als konsequent nach einer vorgefaßten Absicht; manchmal weiß er eine Anzahl richtiger Beobachtungen so sicher ineinander spielen zu lassen, daß wir den Eindruck eines Raumganzen wirklich erhalten. Einen vollen Formeindruck erzielt er allerdings nur dort, wo er durch gute Beobachtung der Farbe Licht und Schatten nebeneinander setzt. In der Landschaft, den Figuren, bleibt er der altertümliche Künstler; Alles ist nur um einen Grad lebendiger, Alles kommt nur der natürlichen Form näher, aber mehr durch den Geist, der das Ganze beherrscht als durch besonderes Eingehen auf die Einzelform selbst. Der Mund ist mit seiner einfallenden Oberlippe, der vorstehenden Unterlippe ganz nach dem alten Schema gebildet, nur weicher und fleischiger.

Die Nase variiert zwischen drei von vornherein bestimmten Formen; die Augen sind immer die gleichen, aber in dem trockenen Streben nach Naturwahrheit mehr wie ein aufklappbarer Gegenstand als ein edler Teil des Organismus.

Der Meister schafft aus Erinnerung und holt aus dem Gedächtnis hervor, was seinen Gestalten den Anschein realistischer Schärfe geben könnte; so sind die Falten nur als solche augenfällige Merkmale ganz unvermittelt auf Hals, Wange und Stirn aufgetragen. Und wenn diese Art von Realismus nichts Neues war, — er läßt sich zurück verfolgen bis zu den Portalskulpturen von St. Denis und deren Zeitgenossen — so war der Grad der Intensität hier so hoch, daß durch sie der ganzen Kunst Multschers der Stil aufgeprägt wird. Die überkommenen Formen sind mit soviel Temperament erfüllt, daß sich die Persönlichkeit des Meisters uns von überall her zudrängt.

Bei Moser war es noch die starke, geschlossene Tradition, hier beginnt die Persönlichkeit stilbildend aufzutreten. Kann es Einen wundernehmen, wenn sie bei ihrem ersten Erscheinen nicht durchgehend das ganze Werk durchsetzt?

SCHLUSS.

In Oberdeutschland gibt es bis hoch ins 15. Jahrhundert für die Raumkonstruktion keine bestimmten Gesetze. Man muß sogar zu dem Schlusse gelangen, daß die Maler nicht einmal strebten, die perspektivische Zeichnung durch Systeme, selbst nicht durch eine gewisse Regelmäßigkeit zu fundieren. Den Grund dafür haben wir darin gefunden, daß eine gemeinsame oberdeutsche Tradition nicht vorhanden war, die sich der Zeit entsprechend zur Schuldisziplin hätte wandeln können. Es zieht sich durch die oberdeutsche Kunst dieser Zeit ein autodidaktisches Wesen, das von vornherein das Aufkommen von Konventionen verhindert; der Einzelne, oder die betreffende Werkstatt half sich von Fall zu Fall und so gut es ging. Es fehlt ein fester Unterbau, der gebundene, durch eine hohe Kultur erzeugte Stil. Alles Neue kommt stoßweise und zersetzt das Alte mit der Kraft eines Krampfes; Alles geschieht mit Gewalt, man ringt es sich ab. Nirgends läßt sich einfügen, man muß immer von neuem anfangen zu bauen oder seine Kräfte, indem man sie nach einer Richtung hin konzentriert, dem andern entziehen. «Das Interesse wendet sich dem Einzelnen zu und das Gefühl für das Ganze wird schwächer.» [1]

Ganz anders in den Niederlanden. Eine bis ins kleinste überfeinerte Kultur schuf sich dort eine Kunst, die den empfindsamsten Ansprüchen zu genügen hatte, und sich daher zu einer Noblesse und Idealität entfalten mußte, die in den Werken

[1] Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, München 1905, p. 59.

Jan van Eycks ihre höchsten Werte erreichte, gleichzeitig mit ihm schon neue Bahnen betrat. Neben Schönheit und Pracht, die ganz von selbst den Grundton dieser Kunst bestimmten, konnte bei solchem rein künstlerischen Schaffen die Lösung von Problemen zum höchsten Ziele werden. Die Kraft des Stiles war eine so hohe, daß man es wagen konnte, Neuem zuzustreben ohne das Uebrige in den Grundfesten zu erschüttern. Schritt um Schritt ging es vorwärts und dennoch blieb das Ganze gebunden und ausgeglichen. Schon in den frühesten Tafelbildern konnten wir Ansätze zu ganz bestimmten Konstruktionssystemen beobachten, die notwendigerweise immer weiter ausgebildet wurden, bis um die Mitte des Jahrhunderts das Problem im modernen Sinne gelöst war. Die niederländische Schultradition brachte es mit sich, daß sofort auch Meister zweiten Ranges sich diese Errungenschaften aneigneten.

Die Trennung von niederländisch und oberdeutsch auf Grund der Raumbehandlung bringt uns ein Kriterium, dessen Anwendung zu immer weiterführenden Distinktionen leitet. Wir abstrahierten es aus der Kunst zweier Nationalitäten, konnten es weiter verfolgen in den verschiedenen Kunstprovinzen, in den einzelnen Künstlerpersönlichkeiten und es endlich auch in dem Oeuvre eines und desselben Meisters zur zeitlichen Bestimmung der Werke anwenden. Ebenso wie die morellianischen Mittel, hat das unsrige Anspruch auf Objektivität und Allgemeingiltigkeit, und mit mehr Berechtigung; denn der Wert jener wird dadurch eingeschränkt, daß sie hauptsächlich an Gewohnheiten also Willkürlichkeiten des Künstlers gebunden sind und schon durch eine leichte Restaurierung oder Uebermalung für uns nicht nur wertlos, sondern auch irreführend werden können. Die Raumbehandlung ist durch die Zeit bedingt; sie durchdringt das ganze Werk, fängt es gleichsam in ihre Netze, und selbst ihre Spuren werden für die Forschung noch von Belang sein.

VITA.

Ich, Victor Wallerstein, bin am 21. April 1878 als Sohn des 1906 verstorbenen Gesanglehrers Moritz Wallerstein und seiner Ehefrau Bertha geb. Reiniger in Prag geboren. Ich besuchte dort die fünfklassige Volksschule und das untere Gymnasium. Hierauf mußte ich mich dem Kaufmannsstande zuwenden. Die Vorbereitung zu der im Jahre 1897 abgelegten Einjährigen-Befähigungsprüfung legte es mir nahe, das abgebrochene Studium weiter zu führen und den kaufmännischen Beruf so bald wie möglich aufzugeben. Im Wintersemester 1904/5 begann ich das Studium der Kunstgeschichte und Archäologie als Hörer an der Universität München, im Sommer 1905 wurde ich an der Universität Basel immatrikuliert, wo ich, nachdem ich dort die lateinische Maturität abgelegt hatte, zum Examen zugelassen wurde.

In München hörte ich die Vorlesungen der Herren Professoren Furtwängler † und Voll und besuchte des letzteren Seminar. In Basel studierte ich bei den Herren Professoren Daniel Burckhardt, Cornelius, Ganz, Joël, Körte, Münzer, Schöne, und frequentierte die Übungen der Herren Professoren Cornelius, Ganz, Joël und Thommen.

Am Schlusse meiner Studien ist es mir ein Bedürfnis meinen verehrten Lehrern aufrichtigen Dank zu sagen. Vor allem Herrn Professor Dr. Paul Ganz, unter dessen Leitung meine Dissertation entstanden ist, für das freundliche Interesse, welches er mir und der werdenden Arbeit jederzeit schenkte und Herrn Professor Dr. Carl Voll in München, der nicht nur durch seine Persönlichkeit meiner Arbeitsweise Richtung gab, sondern mir auch seine Anteilnahme während der ganzen Studienzeit nicht entzog. Endlich Herrn Professor Carl Joël für die in jeder Richtung reichen Stunden, zu denen mir seine Vorlesungen und Übungen wurden und nicht zu mindest für das Wohlwollen, das er von Anfang an meinen Bestrebungen entgegenbrachte.